VALENTIN IVANOF

MUZICA – *ARS MEMORIAE*

Paradigme interpretative în pianistica de acompaniament

De la teoria memoriei la practica memoriei

Media Musica
2012

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
IVANOF, VALENTIN
Muzica-Ars memoriae: paradigme interpretative în pianistica de acompaniament : de la teoria memoriei la practica memoriei / Valentin Ivanof. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-1910-32-1

786.2

Media Musica Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

MOTTO

"Numai clipa-i divină, infinită, iremediabil
Clipa ce-o trăieşti"
Emil Cioran

Prefaţă

Distinse Cititor,

Ţineţi în mână primul volum al unui amplul studiu– *Muzica – Ars memoriae. Paradigme interpretative în pianistica de acompaniament* – menit să investigheze obiectul abordat în două ipostaze analitice reciproc condiționate. Precum rezultă din subtitlul primului volum – *De la teoria memoriei la practica memoriei* – se investighează atât problematica memoriei ca parte componentă organică a procesului de interpretare şi receptare estetico-muzicală cât şi aceea ce priveşte mnemotehnica interpretului pianist.

În primul capitol, dintre multiplele zone ale artei interpretative pianistice, cu vădite similitudini printre ele, autorul pune în evidenţă ipostazele principale ale pianistului de acompaniament. Ne arată, mai întâi, prezenţa sa în sfera muzicii camerale ca partener egal cu ceilalţi instrumentişti participanţi ai formaţiei. Evidenţiază apoi sprijinul lui hotărâtor acordat pentru toţi partenerii în asigurarea exercitării mnemotehnice a partiturii. În fine, dar nu şi în ultimul rând, remarcă chintesenţa statutului de pianist acompaniator înfăţişându-l ca o metafora vie a orchestrei acompaniatoare. Reliefează specificul acestui important rol atât în cadrul etapelor de pregătire a tehnicii şi măiestriei interpretative, cât şi pe podium, substituind de multe ori, chiar din diferite motive conjuncturale, prezenţa acompaniatoare a orchestrei.

Pianistul şi pedagogul Valentin Ivanof considerând muzica prin excelenţă artă a timpului, implicit a memoriei, dezbate problematica aleasă printr-o metodă rezultată din combinaţia discursivă a istoricismului cu investigaţii structurale la care se adaugă, drept părţi egale, consideraţiuni psihoestetice şi psihosociale asupra memoriei în general şi a celei muzicale în special.

Privind memoria ca bază a existenţei umane autorul arată: „În fond, memoria este un *sine qua non* al tuturor sistemelor vii, treptele sale contopindu-se cu treptele cunoaşterii, iar ca depozitară a experienţei umane, memoria poate fi alăturată evoluţiei istorice a teoriei cunoaşterii"(p. 22). Legarea trecutului înspre viitor prin cvasi-suspendarea prezentului este ceea ce tăinuieşte întreg mecanismul de funcţionare cognitivă a memoriei. Bunăoară, acest document statornicit al minţii reprezintă un

îndrumar pentru viitor evocând trecutul tocmai cu scopul întrezăririi viitorului la scara mică şi mare în egală măsură.

Bazată pe treptele senzoriale ale experienţei – percepţia şi reprezentarea - memoria muzicală de scurtă durată pregăteşte, într-o permanentă veghe, pasul următor melodic, ritmic, timbral etc. prin reţinerea lor concomitent retro- şi prospectivă de pe piedestalul trecutului îndreptat spre viitor. O articulaţie muzicală oricât de mică, cum ar fi un interval desfăşurat, se bazează pe această duplicitate a memoriei prospectând elementul următor prin reprezentare cu ajutorul perceperii celui dintâi. Iar când cel de-al doilea moment trece în ipostază evocată din trecut se formează lanţul algoritmic în care, din verigă în verigă reprezentările apar bilateral, cea ulterioară, devine un indicator cognitiv pentru sesizarea anticipată a aceleia din faţă. Paradoxul funcţionării memoriei se destăinuieşte prin suspendarea metaforică a prezentului trecând peste el direct din trecut în spre viitor.

Acest mecanism funcţionează cvasi identic şi la scară mare în care din momentul ridicării baghetei dirijorale sau a mâinii asupra claviaturii, în caz de o dispoziţie sufletească inspirată, interpretul resimte mnemotehnic întreaga partitură, ca şi construcţie, ca şi proces, deopotrivă. De la primul sunet al compoziţiei şi până la ultimul acord al execuţiei. Pe această traiectorie eliptică de la trecut şi până la viitor sunt binevenite gândurile citate ale lui Sf. Augustin: „nu timpul viitor, care nu există încă, este lung, ci lungă este îndelunga aşteptare a viitorului. Şi nici timpul trecut nu este lung, fiindcă el deja nu există; ci lungă este îndelungata amintire a trecutului"[1] (p. 24).

În finalul primului segment se examinează funcţiile memoriei în discursul artistic-interpretativ. La baza investigaţiilor stă algoritmul dinamic al relaţiei creator-interpret-public. Ca un moment important al acestor investigaţii se remarcă rolul memoriei pe care îl joacă în dinamizarea funcţiei de comunicare a limbajului muzical. Se evidenţiază rolul memoriei asociative într-o relaţie complementară cu celelalte trăsături ale sale social-istorice sau personale. „Predominantă în activitatea artistică şi în receptarea ei, ***memoria asociativă*** îşi relevă importanţa pentru actul de creaţie artistică şi pentru specificitatea funcţiei sale de comunicare tocmai prin faptul că pe

---

[1] Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Cartea a unsprezecea, Cap. XXVIII, trad. Gh. I. Şerban, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p.422.

scoarța cerebrală există zone asociative cu funcții psihice evoluate, specializate în configurări perceptive, memorie, imaginație, gândire, voință” (p.54).

Capitolul II*; Fețele memoriei – închipuirile artei* are menirea să examineze aspectele teoretice şi practice ale unor probleme psihoestetice ca amintirea, visul şi reveria, inspirația şi intuiția.

Capitolul III, *Funcțiile memoriei în discursul interpretativ este* consacrat *destăinuirii* caracterului mnemic al funcției de comunicare a limbajului muzical, precum şi al partiturii, cea din urmă considerând-o codificare specifică a creației muzicale. De asemenea, aici apar şi investigațiile teoretice ale autorului asupra interpretului ca mijlocitor dintre ființarea memoriei şi temporalitatea muzicii, precum şi elaborarea conceptului de *metapartitură* în discursul interpretativ creator. Legat de cea din urmă sintagmă autorul arată:„aspect nescris al partiturii, ca semn al memoriei de dincolo de partitură, implică relevanța termenului de *metapartitură* la nivelul *discursului interpretativ integrator*, ce caracterizează, spunem noi, mai ales pianistul acompaniator sau cameral – cel care poartă, şi construieşte, întregul mental al obiectului sonor ce finalmente trebuie exprimat. La acest aspect al discursului interpretativ ne referim când definim *metapartitura* ca semn particular al memoriei ce leagă pianistul acompaniator sau cameral de ceilalți interpreți împreună cu care realizează întregul sonor al lucrării muzicale. Este nivelul ce relevă semnele memoriei direct implicate în adaptarea pianistului instrumentist la particularități temperamentale, tehnic-interpretative ale interpreților pe care îi însoțeşte în discursul interpretativ integrator” (p.84).

Aşadar, trei capitole – *I. Muzica – timpul – memoria; II. Fețele memoriei – închipuirile artei; III. Funcțiile memoriei în discursul interpretativ* – ale primei părți, cu un bogat suport teoretic-exemplificativ pregătesc terenul practic-analitic al investigațiilor cuprinse în partea doua a lucrării.

Partea a doua*, Practica memoriei, paradigme interpretative în pianistica de acompaniament* – oferă paradigme interpretative pe care autorul le caracterizează astfel: ”vom aborda analiza *interpretării artistice* din două unghiuri distincte: a) ca proces artistic ce înfățişează în timp schema (construcția) constituită în spațiu[2], ca prim sens al interpretării ce se leagă de aspectele tehnice, instrumentale, respectiv cele de

[2] Idem, cf. p.515.

măiestrie artistică, prin care intenţiile creatorului sunt traduse în fapte procesuale şi devin sensibilizate pentru receptarea lor estetică de către spectator; b) ca explicitare demonstrativă, analiză discursivă a fenomenului artistic, ca o contribuţie în plus a interpretului ce ne prezintă lucrarea artistică respectivă"(p.87).

Traiectoria analizelor paradigmatice spicuite din domeniul *cameral* şi *concertistic* cuprind cele mai importante etape stilistice ale istoriei muzicii de la epoca barocului muzical la epoca modernă şi contemporană oprindu-se la creaţiile lui S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, J. Brahms, P. Hindemith, G. Enescu, E. Terényi şi altora.

Analizele concrete, inclusiv cele comparate prezentate aici reprezintă rodul unei activităţi îndelungate de peste 35 ani ale autorului selectate şi sistematizate din repertoriul preocupările sale de artist interpret şi de dascăl universitar.

Din zona muzicii de cameră analizele vizează comprehensiunea mesajului şi a structurii intenţionate de către compozitor, inclusiv tehnica şi măiestria pianistului interpret. Este evidenţiată, de asemenea, şi necesitatea conştientizării actului mnemotehnic, atât în pregătire, cât şi în execuţia concertistică.

Spre exemplu, la mnemotehnica interpretativă a *Sonatei nr. 3, op. 25 „în caracter popular românesc" pentru pian şi vioară* de George Enescu, autorul conchide: „Pentru instrumentiştii care abordează această lucrare, intrarea în atmosfera melancolică a primei părţi a sonatei – cu toate ornamentele şi formulele ritmice ce se doresc explicite de către compozitor, pe lângă indicaţiile de expresie şi caracter, amănunţite şi permanente – nu se poate face în absenţa cunoaşterii din interior a caracterului particular al melosului popular românesc. Orice aplicare mecanică a tuturor indicaţiilor din partitură, în lipsa înţelegerii modelului sonor şi mental al compozitorului, nu face decât să o îndepărteze de caracterul ei autentic românesc, transpus însă într-o gândire şi o imaginaţie cultă, universal integratoare. Oricât de virtuoz ar fi pianistul interpret, în absenţa unei cunoaşteri din interior a spaţiului românesc, cu rol de *amintire* generatoare de *melos* specific, chiar şi cu toată abundenţa de indicaţii, la toate palierele semantice ale partiturii, redarea *caracterului popular românesc* nu se poate realiza fidel sau autentic" (p.109).

Dubla atitudine mnemotehnică a interpretului – de la *modelul mintal* la *scenariul mintal* – este recapitulată în încheierea cărții: *Fața ianică a memoriei în arta discursului interpretativ*. Domnul Valentin Ivanof revine la sursele augustiene: „«Sufletul așteaptă, observă și-și amintește, în așa fel încât prin ceea ce observă să transfere ceea ce așteaptă în ceea ce își amintește. Cine ar putea să spună deci că viitorul nu există încă?». [3] Relevante sunt aceste gânduri filosofice în conturarea dublei fețe a memoriei, atât de caracteristic prezentă și în actul interpretării artistice: ca memorie întoarsă cu fața spre trecut – ce-și reamintește „modelul mental" al lucrării muzicale ce urmează a fi cântate și ca memorie a viitorului – prin anticiparea, într-o fracțiune de secundă, a tot ceea ce va „suna" pe scenă în următoarele momente. Adică, *modelul mental*, atent „instrumentat" în timpul repetițiilor, devine *scenariu mental* ce prefigurează ceea ce va urma: este experiența unui trecut ce-și imaginează un nou viitor"(p.122).

Cele două părți constitutive ale structurii acestei cărți reprezintă un echilibru ideal dintre investigațiile teoretice și practice ale problematicii expuse. Bogata documentare teoretică și practică reflectată concludent în formarea concepției autorului, importantele și numeroasele constatări legate de procedurile memoriei în desăvârșirea și ameliorarea tehnicii interpretative la care se mai adaugă oportunitatea exemplelor muzicale concrete la fiecare caz, și nu în ultimă instanță, stilul elevat al textului,– care toate la un loc reprezintă suficiente argumente, spre a recomanda prezentul volum – *Muzica – Ars memoriae. De la teoria memoriei la practica memoriei* – cu toată convingerea științifică și căldură colegială spre lecturarea, implicit spre delectarea atât a specialiștilor breslei, și a studenților, cât și a tuturor iubitorilor muzicii de ieri și de astăzi în egală măsură.

Cluj-Napoca, 2 ianuarie 2012

Prof. univ. dr. Ștefan Angi
Academia de muzică „Gheorghe Dima"

---

[3] Sf. Augustin, *op. cit.*, p.422.

Prolegomene

Dacă privim memoria ca *esenţă* a spiritului uman, înseamnă că ea are aceeaşi calitate de substanţă ca şi acesta. Afirmaţia îşi găseşte tâlcul în filosofia anticii Elade ce susţinea că funcţia de *proton organon* – prezentă în relaţia sufletului cu trupul ce-l găzduieşte – este întărită de materia sa proprie tocmai pentru că *pneuma* spiritului este o pneumă de esenţă astrală.

Să fie oare cele spuse posibile premise pentru a explica de ce memoria umană, deşi cercetată de ştiinţe diferite, valorizată sensibil aparte de filosofie şi arte, rămâne încă un teritoriu prea puţin înţeles al minţii omeneşti? Să fie o întâmplare oare că, mai aproape de timpurile moderne, un alt filosof, Heidegger, spunea că viaţa omului diferă de alte forme de viaţă tocmai pentru că aceasta poate fi conştientă de ea însăşi şi poate reflecta asupra fiinţării sale? Căci numai „fiinţele umane îşi pot alege o viaţă autentică, având un simţ deplin al situaţiei lor în lume, sau una lipsită de autenticitate, de quasi-automate, trăind fără să gândească, pe baza unor tipare şi clişee prestabilite.”[4]

Trecerea către arta muzicii ca *ars memoriae* îşi găseşte potrivită expresie prin cuvintele lui Emil Cioran care, recunoscând faptul că „muzica transcende logosul”, releva specificitatea unui limbaj ce trăieşte şi se afirmă dincolo de cuvinte şi de explicaţii, adică la nivelul inefabilului. Însăşi istoria muzicii ne arată că cei mai buni compozitori, ca de altfel şi cei mai de seamă interpreţi ai săi, n-au simţit nevoia să-şi explice prin cuvinte propria artă, poate tocmai pentru că aceasta vorbea în locul lor.

Şi totuşi, pornindu-se de la aserţiunea unanim recunoscută că muzica este o artă a afectelor, a emoţiilor se mai poate urca o treaptă înspre afirmaţia că muzica se adresează nu numai emotivităţii ascultătorului ci şi puterii sale de cunoaştere şi de înţelegere. La acest nivel, profesionistul muzicii – fie el compozitor sau interpret – începe să comunice *altfel* şi *altceva*. Căci, aşa cum remarca Hegel în *Prelegerile* sale, „imperiul sunetelor are […] legătură cu sufletul; el se găseşte în armonie cu mişcările

---

[4] Cf. Diané Collinson, *Mic dicţionar al filosofiei occidentale*, Editura Nemira, Bucureşţi, 1995.

spirituale ale acestuia din urmă”. Sunt cuvinte care se constituie ca premise ale abordării, în prima parte a acestei cărţi, a triadei *suflet – spirit – corp*, ca definitorie preocupare a filosofiei, implicit a filosofiei artei. Nu în zadar înţelegerea muzicii îşi ancorează sensurile profunde în intelect şi reflexivitate, ca proprietăţi specifice gândirii umane.

Privită în sine, muzica se adresează memoriei afective a fiecăruia dintre cei care o practică sau „doar” o ascultă. Ca înţeles şi mai profund, de dincolo de cuvinte, implică acel *gnosis* originar al filosofiei antice eline ce însuma înfăţişările multiple ale *cunoașterii* umane.

Citită în această „cheie”, afirmaţia beethoveniană: „muzica este o revelaţie mai înaltă decât orice înţelepciune şi filosofie. Cine pătrunde sensul muzicii mele, va scăpa de ticăloşia în care se târăsc ceilalţi oameni”[5] – primeşte valenţe simbolice, legată fiind de caracterul de *metalimbaj* al muzicii. Căci, fie „simplu” sentiment, fie *afect* sau gândire reflexivă, toate fac apel la *tezaurul* memoriei fiecăruia dintre noi.

Cei ce s-au deprins a auzi nu clinchetul exterior ci profunzimile muzicii ştiu prea bine că marile opere ale acestei arte se adresează nu numai senzorialului, nu numai afectivului, dar mai ales felului de *a înțelege* lumea. Ca **artă a timpului**, obiectivată prin însăși natura materialului sonor vehiculat, muzica este aptă să exprime un superior mesaj spiritual, de o neobişnuită forţă generalizatoare. Conturată ca „întreg sonor” doar în memoria ascultătorului, însoţind astfel discursul interpretativ până la finalul său, muzica poate exprima stări sufleteşti de o generalitate ce permite fiecărui om să lege conţinutul ei de propria sa experienţă de viaţă.

Continua acumulare de tensiuni care tind să se rezolve, imprimată limbajului muzical, gândit ca flux sonor temporal, îl îndemna pe George Enescu să caracterizeze astfel această „vorbire” muzicală: „muzica nu este o stare, ci o acţiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei, şi de mişcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcţie.”[6]

---

[5] George Bălan, *Muzica şi lumea ideilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, p.8.
[6] Idem, p.11.

Muzica – Timpul – Memoria

Oglindind procesualitatea vieţii noastre sufleteşti, muzica reflectă, implicit, acele legi generale ale existenţei umane cărora li se supun şi trăirile noastre, de unde şi diversitatea mijloacelor de expresie specific muzicale folosite, amplificate, adâncite, secol după secol, şi devenite astfel, peste veacuri, „arhetipuri", „stileme" – citite ca *engrame* ale memoriei fiecărui spaţiu muzical-componistic sau interpretativ.

Este firesc deci să spunem că muzica exprimă mişcări afective diverse, prin intermediul cărora se transmite o întreagă atitudine faţă de viaţă. Căci emotivitatea, atât de intensă în muzică, este mai totdeauna însoțită de o aureolă a reflexivităţii. Aşa se explică faptul că problematica etico-estetică pe care se întemeiază *credo*-ul artistic al compozitorului trăieşte prin muzica sa într-o formă atât de generalizată, încât ea îl îndeamnă pe ascultător – sau pe exegetul ei – să apropie această artă de filosofie, ca expresie a celor mai generale principii de fundamentare ale vieţii umane. Tocmai din acest unghi privită, nu este deloc întâmplătoare abordarea în prima parte a acestei cărţi a muzicii ca artă ce transcende *logosul*, prin directa sa adresare sufletului uman şi, implicit, spiritului – văzut ca *proton organon* al *pneumei* astrale.

Filosofii, cei care spuneau încă din Antichitate că sunt singurii care *înțeleg* muzica, spre deosebire de compozitori şi de interpreţi, consideraţi doar simpli „meşteşugari", nu au încetat de-a lungul timpurilor să acorde muzicii fie un loc inferior pe scara artelor, fie unul absolutizant şi suprem. La ce distanţă se află astfel încadrarea kantiană a muzicii – ca artă ce „vorbeşte prin intermediul senzaţiilor pure, fără concepte, aşa încât nu poate, cum face poezia, să lase ceva pentru reflecţie", căci ea este „mai degrabă plăcere decât cultură [...] şi în judecata raţiunii are mai puţin preţ decât oricare dintre arte"[7] – faţă de afirmaţia lui Nietzsche, ce-i atribuia muzicii puteri revelatorii, cu totul inaccesibile conceptului logic: „limbajul nu poate reda adecvat simbolismul cosmic al muzicii, deoarece acesta se află în legătură cu contradicția primară şi durerea primară care sălăşluiesc în profunzimile unităţii primare, ceea ce face ca el să reflecte o sferă ce stă mai presus de orice fenomen şi a existat înainte de

[7] Ibid., p.16.

orice fenomen. […] Limbajul omenesc ca organ şi simbol al fenomenelor nu poate niciodată, pe nici o cale, să dezvăluie esenţa lăuntrică a muzicii."[8]

Dincolo de ceea ce filosofii atribuiau limbajului muzical, tot compozitorii au reuşit să păstreze un binevenit echilibru între cuvânt şi sunet, ca preţios instrument de concretizare şi precizare a inspiraţiei artistice. „Cuvintele – spunea George Enescu – aruncă lumină asupra sentimentelor, descriindu-le, precizându-le în chip poetic. Graţie cuvântului, gândirea se poate formula. Muzica revărsându-se în adâncurile sufletului, pătrunde în cele mai ascunse taine ale simţirii." Din îmbinarea cuvântului cu muzica s-au născut şi se vor naşte opere divine, nemuritoare."[9]

Revenind însă la tematica acestei cărţi, ce-şi doreşte o abordare a artei muzicii din unghiul particular al pianistului-acompaniator, trebuie să recunoaştem că nu este mai puţin adevărat că tot cuvintele se dovedesc neaşteptat de sărace, palide „umbre", atunci când vor să descrie ceea ce simte artistul interpret pe scena de concert şi mai ales acea avalanşă a reflexelor mentale şi motrice ce concură toate la realizarea propriului discurs interpretativ.

Concluzionând, putem spune că muzica posedă capacitatea de a fi ea însăşi purtătoare a unui subtil mesaj filosofic, a cărui sesizare este posibilă fără intermediul adăugirilor şi precizărilor noţionale căci, ori de câte ori este întrebuinţat, cuvântul pare a fi subordonat conţinutului lăuntric al muzicii, rolul său fiind doar de a reitera accederea înspre lumea ideilor a artei sunetelor.

În sine, procesul de creaţie al compozitorului, reflecţiile sale asupra vieţii – aşa cum ni se transmit nouă prin muzica sa – reprezintă şi un proces de gândire a muzicii, ca limbaj sonor. Caracteristic compozitorului este faptul că el posedă facultattea de a concretiza, prin intermediul sunetelor şi al imaginilor muzicale, mesajul pe care îl are de transmis oamenilor.

Şi poate că nu este deloc întâmplător faptul că această capacitate a muzicii de a exprima idei se realizează frecvent printr-o formă (şi gen) specifică numai muzicii instrumentale, ca muzică „pură": *forma de sonată* – şi mai ales în genul care reprezintă

---

[8] Ibid., p.18.
[9] Ibid.

varianta sa orchestrală, *simfonia* – dându-i astfel muzicii expresivitatea unică de metalimbaj al trăirilor sufleteşti universal valabile.

Se cuvine a se face aici următoarea subliniere, ca argument al abordării artei muzicii dinspre filosofia memoriei înspre tainele discursului interpretativ: nici compozitorul şi nici interpretul nu sunt obligaţi (şi nici nu simt nevoia!) să posede o capacitate de verbalizare a teoriei artei la fel de dezvoltată ca şi gândirea sau interpretarea lor specific muzicală. Dar asta nu înseamnă că ei ar fi nuli ca fiinţe raţionale.

Şi poate că pledoaria cea mai relevantă în combaterea acestei idei de subapreciere a capacităţilor cognitive, mai ales ale interpreţilor muzicieni o rosteşte, culmea, un compozitor emblematic al Romantsmului, ca reprezentant al unui curent artistic care cu atâta vehemenţă susţinea primordialitatea sentimentului în generarea artei sunetelor: „În muzică se manifestă simultan şi sentimentul şi raţiunea – scria Hector Berlioz în studiul intitulat *Muzica*; fiecăruia care se ocupă cu ea, fie el interpret, fie el compozitor, muzica îi cere inspiraţie şi cunoaştere, care se capătă pe calea studiului îndelungat şi a meditaţiilor profunde. Din unirea ştiinţei cu inspiraţia se naşte arta. Muzicianul care încalcă această condiţie nu va deveni niciodată un artist autentic!”[10]

Această carte îşi doreşte să afirme şi să argumenteze – atât cât cuvintele pot să o facă! – că arta muzicianului-interpret se fundamentează nu numai pe talent ci şi pe înţelegerea logicii discursului sonor, precum şi pe o *aparte calitate a memoriei* instrumentistului.

Greu traductibilă în tocitele cuvinte, noi credem totuşi că experienţa scenică a actului interpretativ merită a fi relevată şi valorizată. Cu atât mai mult din postura impusă pianistului cameral sau acompaniator, ca generator şi susţinător al „întregului sonor” al lucrării muzicale. Numai aşa se poate explica acest excurs teoretico-aplicativ, ce leagă *Teoria memoriei* de *Practica memoriei*, demers privit ca decriptare a inefabilului muzicii redat prin discursul sonor interpretativ.

---

[10] Ibid., p.24.

Ars memoriae

Muzica – Timpul – Memoria

O întreagă experienţă artistică, scenică şi umană se află în spatele acestor pretenţioase, şi uneori prea multe cuvinte. Şi oare nu ar fi fost mult mai aproape de adevărul şi realitatea trăirilor artistice, atât de greu de *tradus* în cuvinte, încadrarea acestui *Prolegomene* doar într-un succint enunţ: *Muzica – revelaţie mai înaltă decât filosofia!*, după cum spunea muzicologul George Bălan.

PARTEA I
Capitolul I
Muzica – artă a timpului, artă a memoriei

1. 1. Timpul şi memoria – axe determinante ale artei muzicii

Dacă teoriile filosofiei moderne susţin că în orice sistem (bi sau multidimensional), ultima componentă, dimensiunea „n" a sistemului o constituie întotdeauna *timpul*, atunci nu pare nefirească abordarea *naturii* timpului ca una dintre temele majore ale filosofiei încă din Antichitate.

Apelând la cuvântul sec al dicţionarelor de specialitate nu putem să nu remarcăm că deja unii filosofi antici greci – Anaximandru, Empedocle – intuiau acest sens considerând că timpul este în afara *kosmos*-ului, pe care-l orânduieşte, într-un fel. De altfel, Aristotel spunea [11] că timpul nu e sinonim al *mişcării*, ci trebuie socotit ca *pornind* de la mişcare. Recunoaşterea succesiunii (anterior şi posterior) e cea care-i face pe oameni să aibă conştiinţa timpului. Nu în zadar, Timpul ca personaj – *Chronos* – apare ca motiv de căpetenie la poeţii şi tragedienii antici greci.

Timpul, la fel ca şi spaţiul !, este o formă fundamentală de existenţă a materiei în mişcare. Întrucât timpul nu există independent de materie şi în afara materiei ci este o formă de existenţă a materiei, percepţia timpului este reflectarea duratei obiective a fenomenelor, a vitezei şi succesiunii lor.

Întrebările legate de natura timpului nu fac decât să ne releve propria noastră neputinţa în a-l înelege cu adevărat. Cum ar fi corect să gândim timpul? Este el oare aflat într-o permanentă curgere?[12] În acest caz, el ar curge dinspre viitor înspre trecut, noi fiind prinşi la mijloc precum corăbiile pe un fluviu, sau curge dinspre trecut înspre viitor, purtându-ne cu el? Poate timpul să curgă mai repede sau mai încet? Toate aceste întrebări care par suficient de dificile, dar în acelaşi timp şi absurde pentru unii, ar putea să ne încurajeze să respingem ideea curgerii timpului.

---

[11] Francis E. Peters, *Termenii filosofiei greceşti*, Editura Humanitas, 1997, cf. p.55.
[12] Simon Blakburn, *Oxford, Dicţionar de filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, cf. p. 404.

Dar, dacă nu ne gândim la timp în termenii curgerii, atunci cum putem concepe trecerea acestuia? Ce deosebeşte prezentul de trecut şi de viitor, sau poate că nu există nici o diferenţă obiectivă? Are sens pentru noi existenţa lipsită de timp sau numai cea care se înscrie în timp? Este timpul în mod infinit divizibil sau acesta ar putea avea o formă granulară, ceea ce presupune existenţa celei mai mici unităţi sau felii de timp?

Este foarte probabil ca această teamă de timpul care trece să fie în legătură cu încercarea miturilor şi a religiei de a nega ireversibilitatea timpului, reprezentându-l sub forma unui ciclu – sau a acestui timp în afara timpului care este eternitatea. Astfel, roata generaţiilor din mitul lui Er,[13] descris de Platon, reintegrează existenţa umană într-o mişcare ciclică în care trecutul se repetă şi în care fiecare lucru, odată întâmplat, se întoarce la ceea ce era.

Nu putem deci recunoaşte specificitatea timpului fără să-i acceptăm ireversibilitatea, linia continuă care din trecut avansează către viitor. Cu certitudine, liniaritatea timpului face din trecut domeniul iremediabilului, iar din viitor perspectiva morţii noastre, însă în această tensiune dintre cele două ea deschide prezentul către libertatea umană. Însă ce este prezentul? Un moment trăit în continuarea altuia, sentimentul interior al unei durate care se prelungeşte, sau o sumă de clipe egale pe care pendula le măsoară şi pe care ştiinţa le cuantifică?

Multe dintre aceste probleme sunt pentru prima dată formulate în *Fizica* lui Aristotel, în forma paradoxurilor sau a enunţurilor referitoare la simpla existenţă a timpului. Una dintre aserţiuni este aceea că timpul nu poate să existe, deoarece nici una dintre părţile sale nu există (momentul prezent neavând nici o durată, nu poate să conteze ca parte a timpului). Mai departe, dacă ne întrebăm când încetează să existe momentul prezent, fiecare răspuns implică o contradicţie: el nu încetează în prezent, deoarece atâta vreme cât există, el există; nici în momentul următor, deoarece în cadrul continuumului nu există nici un moment următor (tot aşa cum nu există ceva în genul fracţiei următoare pentru o fracţie dată); şi nici în orice alt moment ulterior,

[13] Elisabeth Clement, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Lave, Pierre Kahn, *Filosofia de la A la Z*, Hartier, Paris, octombrie 1994, versiunea românească Editura All Educational, Bucureşti, 1999, cf. pp. 523-524.

căci atunci deja a trecut. Dar nu putem totuşi să ne gândim la momentul prezent ca şi cum acesta ar exista în mod continuu, căci atunci lucruri care s-au întâmplat acum mii de ani, ar fi simultane cu lucruri care s-au întâmplat astăzi.

Toate aceste interogări despre esenţa timpului nu fac decât să accentueze realismul următoarei cincluzii: întruparea *conştiinţei timpului* în memoria umană induce *memoriei* funcţia de ordonator al *experienţei* şi *cunoaşterii* umane.

Recunoscând în civilizaţia Antichităţii eline leagănul culturii şi civilizaţiei occidentale actuale, nu este o întâmplare faptul că întruchiparea antică a memoriei în *Mnemosyne* a devenit o figură de stil proprie culturii europene, dând chip metaforic limbajului pur al artei sunetelor ce-i va permite astfel spiritului uman să reverbereze direct în sufletul oamenilor.

„În Antichitate, Memoria era similară zeităţilor şi purta numele de *Mnemosyne*. Ea avea o funcţie psihologică, fiind legată de *Timp* şi de *Eu* – marile categorii psihologice”[14] cu care operau gânditorii elini.

După cum am amintit deja în *Prolegomene*, ca termen specific filosofiei greceşti, memoria era privită ca parte componentă a *gnosis*-ului[15] - un prim termen folosit pentru *cunoaştere*. Echivalentele sale în accepţiunea comună, primară, acopereau *percepţia senzorială, memoria, experienţa* şi *cunoaşterea ştiinţifică*. Această translare de la activitatea senzorială la cunoaştere, având ca punct de reper memoria – şi implicit experienţa umană – este o operaţie ce implică un raport mutual suflet – lume sensibilă (cf. Aristotel). În fond, memoria este un *sine qua non* al tuturor sistemelor vii, treptele sale contopindu-se cu treptele cunoaşterii, iar ca depozitară a experienţei umane, memoria poate fi alăturată evoluţiei istorice a teoriei cunoaşterii.

Apelul frecvent la filosofia antică elină nu face decât să sublinieze faptul că civilizaţia europeană s-a născut din întâlnirea mai multor culturi, ale căror interpretări privind existenţa umană erau atât de diferite încât a fost nevoie de o enormă răsturnare istorică, însoţită de o credinţă fanatică, ca să se realizeze o sinteză durabilă. În această sinteză, materiale de origine diversă au suferit o reconvertire şi o

---

[14] J. P. Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, p.137.
[15] Francis E. Peters, *op. cit.*, cf. p.112.

reinterpretare ce poartă urmele culturii dominante a timpului: cultura unui popor învins – grecii, reînsufleţită de un popor cuceritor – romanii.

Amintim, drept comentariu final, un reper al cunoaşterii umane cu ample rezonanţe în viitorul artei muzicii. Este ştiut faptul că Antichitatea elină, prin pitagoreism, oferă cel mai bun exemplu de filosofie cuprinzătoare clădită pe modelul uman, filosofie cu directă implicare în teoria ulterioară a muzicii. În principiul pitagoreic: „Numerele sunt elementele tuturor lucrurilor”[16], reducerea lumii la ordine şi la o afinitate cu mintea îşi atinge limita extremă. Astfel, cu toate că diferitele curente de gândire s-au îndreptat, pregătindu-i terenul, către o veritabilă filosofie a artei şi a frumosului, concentrarea efectivă a tuturor acestor eforturi s-a produs abia o dată cu Pitagora. Ipoteza generală după care numărul e substanţa realităţii îşi va găsi astfel cea mai la îndemână demonstraţie în muzică. Supoziţiile metafizice ale acestor gânditori l-au dus astfel la investigarea naturii şi relaţiilor reciproce ale sunetelor muzicale şi la încercarea de-a exprima aceste relaţii sub formă de proporţii numerice. Toate aceste teorii se vor adăuga mai apoi la zestrea de experienţe ale cunoaşterii artei muzicii ca artă a memoriei şi a timpului, transformându-se în unele momente (vezi pasiunea quasi ezoterică pentru *număr* a compozitorilor şi artiştilor din Baroc!) în adevărate precepte de dezvoltare a limbajului componistic muzical.

1. 2. Conceptul de durată, ca redimensionare a filosofiei percepţiei timpului

În căutarea multiplelor sensuri ale *timpului* şi ale *duratei* un popas original al gândirii umane îl constituie filosofia şi estetica Sfântului Augustin, care pentru cultura europeană este unul demn de a fi luat în seamă. Toată opera Sfântului Augustin oglindeşte oscilaţia sa activă între două epoci, două filosofii şi două sisteme estetice. Punct de răscruce în istoria culturii europene, până la el este o linie dreaptă de la Antichitatea elină la Evul Mediu timpuriu.

[16] Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, Ediţie revăzută şi adăugită, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972 (Aristotel, *De Anima*, 411a, 7), pp.30-31.

Interesante se arată reflecţiile sale asupra naturii timpului. În capitolul al XIV-lea din *Confesiuni* el se întreabă: „…şi atunci ce este timpul? Dacă nu mă întreabă nimeni, ştiu ce este. Dacă vreau să i-l explic cuiva care mă întreabă, nu mai ştiu.” Însă, dacă meditām atent asupra naturii timpului, nu pare să fie câtuşi de puţin vorba despre ceva ce poate fi măsurat, întrucât timpul trecut nu mai există odată ce a trecut, timpul viitor nu există întrucât încă nu a venit, iar timpul prezent devine trecut de îndată ce începe să existe. Astfel, timpul este doar „un anumit fel de extensiune.”

Urmând firesc acestor retorice interogaţii, o soluţie fundamental idealistă, pur subiectivă, ce permite existenţa unor timpuri diferite, în sensul unor obiecte simultane ale contemplaţiei, este propusă de Sfântul Augustin. El converteşte concepţia temporală antică, legată de *Kosmos*, conferindu-i dimensiunea conştiinţei temporale interne, subiective. Dacă timpul este considerat ca un dat obiectiv, devine evident faptul că acesta se descompune în momente distincte.[17] Căci ceea ce s-a consumat nu mai este, ceea ce de abia urmează încă nu există, iar prezentul se reduce la acel punct infim al convergenţei dintre trecut şi viitor. Cu toate acestea avem o conştiinţă a duratei, percepem experienţa temporală şi deţinem unităţi de măsură pentru timp.

Cum putem spune ce este timpul, dacă fiinţa timpului este imperceptibilă? „Căci sufletul aşteaptă, observă şi-şi aminteşte, în aşa fel încât prin ceea ce observă să transfere ceea ce aşteaptă în ceea ce îşi aminteşte. Cine ar putea să spună deci că viitorul nu există încă? Ci, totuşi, în suflet există aşteptarea viitoare. Şi cine ar putea să nege că cele trecute deja nu mai există? Ci, totuşi, ele există încă în suflet prin amintirea celor trecute şi cine ar putea să nege că timpul prezent este lipsit de spaţiu, deoarece el, într-o clipă, s-a şi dus? Ci, totuşi, încordarea produsă de el stăruie, aceea prin care trece la a nu fi tot ceea ce va fi prezent. Prin urmare, nu timpul viitor, care nu există, este lung, ci viitorul lung este îndelunga aşteptare a viitorului. Şi nici timpul

[17] Celebră este *analiza timpului*, întreprinsă de Sfântul Augustin în cartea a XI-a a *Confesiunilor*. Aici nu este revelată doar conştiinţa (memoria) care constituie experienţa temporală, ci este reflectată principial experienţa existenţială a omului ca fiinţă temporală în raport cu eternitatea adevărului.

trecut nu este lung, fiindcă el nu există; ci, un trecut lung este o îndelungată amintire a trecutului."[18]

Acest fapt în mod evident nu este posibil decât atunci când conştiinţa omului deţine facultatea de a conserva în memorie acele „imagini" pe care le lasă impresia efemeră a simţurilor, conferindu-le în acest fel durată.

Modalitatea de „rememorare" a imaginilor caracterizează cele trei dimensiuni temporale ca fiind: „prezentul a ceea ce este trecut, şi anume *memoria*; prezentul a ceea ce este prezent, şi anume *viziunea*; prezentul a ceea ce este viitor, şi anume *aşteptarea*."[19] Rezultă ca imprecisă afirmaţia că trecutul şi viitorul există, în mai mare măsură fiind adevărată doar trăirea prezentului, care prin rememorare se extinde asupra trecutului şi a viitorului.

Timpul, care astfel ne este dat ca o „distensie a sufletului" (*distentio animi*), îl măsurăm prin suflet. La liziera acestei distensii înspre trecut şi înspre viitor, imaginile dispar tot mai adânc în întuneric. Întrucât în acest fel spiritul articulează dimensiunea temporală, psihicul omului se află scindat între o permanentă *aşteptare*, *împlinire* şi *amintire*. Experimentarea propriei temporalităţi îl orientează pe om spre neperisabilitate. Spiritul atinge serenitatea, îndreptându-se spre adevărul etern: „…nu dispersat în multiplicitatea mereu în mişcare, ci reunit în anticiparea viitorului."[20]

Din nou se poate observa că şi rostul prezentului expozeu asupra evoluţiei istorice a teoriei cunoaşterii, suprapuse categoriei filosofice a timpului, este de a sublinia încă odattă că totul trece prin memorie, ca depozitar al experienţei umane.

Aflat la cumpăna dintre două lumi, prin originalul popas al retoricii augustiniene, drumul filosofiei occidentale se frânge şi totul se schimbă de aici înainte. Oscilaţia între frumosul matematic de origine pitagoreică şi frumuseţea internă dată de noua credinţă creştină impun în estetica Sfântului Augustin două concepte de

---

[18] Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Cartea a unsprezecea, Cap. XXVIII, trad. Gh. I. Şerban, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p.422.

[19] Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas de Filosofie*, Enciclopedia R.A.O., Bucureşti, 2004, p.71.

[20] Idem.

referință și pentru estetica muzicii: conceptul de **ritm** și conceptul de **contrast**.[21] De menționat că, în sens antic, cu înțeles matematic numit chiar și „număr” de către romani, conceptul de ritm era întrebuințat exclusiv cu privire la arta muzicii.

Pentru Sfântul Augustin, *Ritmul* devine conceptul de bază al întregii lui estetici, ca izvor al întregii frumuseți. Desprinde de aici mai multe categorii de ritm: ritmul vizual, ritmul corporal, ritmul sufletului, ritmul din om, ritmul percepției și al memoriei, ritmul pasager al fenomenelor și ritmul etern al universului. Sufletul trebuie să rezoneze la frumos, să aibă în el amprenta frumosului pentru a rezona la frumusețea obiectului, astfel experiența estetică va fi dată de ritmul ce există într-un lucru frumos; fără ritm, experiența estetică este imposibilă. Cele cinci tipuri de ritmuri date de aceasta vor fi următoarele, după Sfântul Augustin:[22]

1. Ritmul sunetului – *sonans*
2. Ritmul percepțiilor – *occursor*
3. Ritmul memoriei – *recordabilis*
4. Ritmul acțiunilor – *progresor*
5. Ritmul înnăscut al intelectului însuși – *judiciabilis*

Se poate observa că, diferențiind ritmurile percepției, memoriei, acțiunii și judecății, Sfântul Augustin a introdus teoria psihologică prin care susținea că omul posedă un ritm nativ, sădit în el de către natură și un ritm constant al intelectului, care este cel mai important dintre toate, întrucât fără el nu putem nici percepe, nici produce ritmul. Tocmai de aceea intelectul și rațiunea nu trebuie să fie distrase de la contemplarea divinului prin plăcerea simțurilor provocată de arta sunetelor.

„Cântate cu voce suavă și măiestrită”, cuvintele psalmului stârnesc în sufletele noastre „flacăra evlaviei, mai evlavios și mai cu ardoare… decât dacă nu ar fi cântate; toate simțurile spiritului nostru, în armonie cu felurimea lor, își au propriile moduri în voce și în cânt, de a căror nu știu ce obișnuință ascunsă se desfătează… Sunt înclinat […] să aprob obiceiul de a cânta în Biserică, pentru ca, prin desfătarea urechilor, sufletul, prea slab încă, să se ridice la simțământul evlaviei. Totuși, când mi

[21] Wladyslav Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1978, cf. cap. Sf. Augustin.
[22] Idem, p.81.

se întâmplă ca să mă mişte mai mult cântecul decât ceea ce se cântă, mărturisesc că păcătuiesc, meritând pedeapsă, şi atunci aş prefera să nu aud pe cel care cântă.”[23]

Se poate observa uşor că, pentru filosoful creştin, memoria simţurilor se află astfel în permanent conflict cu starea de graţie dată de contemplarea divină.

Salt peste timpul istoriei filosofiei, nu este greu de văzut că *ritmurile experienţei estetice*, identificate de Sfântul Augustin în a sa teorie a Timpului se constituie într-un transfer ideatic, compatibil ca esenţă cu conceptul de *durată*, relevat de filosofia bergsoniană.

Timpul este pe de-o parte o putere exterioară, o realitate obiectivă pe care nu o putem prinde, şi pe care o indică numai limbile unui ceas, fără ca vreodată să-l putem percepe direct, iar pe de altă parte, noi trăim cu el precum cu o persoană de care suntem legaţi subiectiv, afectiv şi ale cărei favoruri trebuie să ni le atragem. Aşa cum subliniază Bergson,[24] nu este nimic comun între timpul cunoscut de către ştiinţă, măsurabil, cuantificabil, mediu omogen, în care lucrurile evoluează şi timpul trăit, pe care el îl numeşte, prin opoziţie, „sentiment interior al duratei”.

Acest timp nu durează; el nu este decât juxtapunerea sau succesiunea unor clipe imobile. Acesta este un timp abstract, pe care Bergson îl opune timpului real şi pe care-l numeşte *durată*, pentru a sublinia mai bine că „esenţa lui este de *a trece*”. Durata prezintă trei caracteristici principale care o diferenţiază de timpul abstract: *continuitatea* – în timp ce timpul abstract se fracţionează în momente distincte; *indivizibilitatea* – durata reală nu este măsurabilă, dar ea constituie un întreg şi fiecare moment al ei este funcţie a totalităţii trecutului; *schimbarea* – durata nu rămâne niciodată identică cu ea însăşi. Ea este deci şi imprevizibilă, iar Bergson va considera că tocmai în această caracteristică rezidă libertatea: nimic în univers nu este determinat dinainte.

Durata este deci timpul concret, nu cel abstract, timpul calitativ, nu cel cantitativ, timpul eterogen, nu omogen, spre deosebire de timpul măsurat şi calculat

---

[23] Sfântul Augustin, *Confessiones*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1994, pp.313-314.

[24] Peter Kunzmann…, *op. cit.*, cf. pp.58-60.

de fizicieni. În realitate, acesta din urmă posedă toate caracteristicile spaţiului (juxtapunere, divizibilitate, reversibilitate…): el este un timp „spaţializat”, gândit în exterioritate. Dimpotrivă, durata este o realitate care este percepută mai întâi în viaţa interioară, în viaţa conştiinţei: tocmai gândurile şi stările noastre sufleteşti sunt trăite mai întâi ca „durând”. Durata are deci o esenţă spirituală. Se poate astfel vorbi de un dualism bergsonian, în cadrul căruia interioritatea se opune exteriorităţii, spiritul (sufletul) materiei (corpului), materia putând fi gândită în mod legitim în limitele spaţiale.

Universal şi obiectiv, *timpul ştiinţei* nu există, în mod paradoxal, pentru nimeni. La nivelul conştiinţei intime, timpul se dilată sau se accelerează, apasă sau se uită. În acest fel, *timpul trăit* este subiectiv. El este calitativ, constituit din momente heterogene, din viteze diferite. Însă el este acelaşi timp pe care ştiinţa îl prezintă totuşi ca pe o succesiune de intervale variabile: clipele. Departe de a exista în fenomenele naturale ca una dintre proprietăţile lor obiective, timpul ca succesiune de intervale regulate este rezultatul evoluţiei raporturilor omului cu lumea exterioară. Departe de a fi referinţa unică, universală şi absolută, de la care fenomenele în ansamblul lor ar putea fi normate, timpul este deci un sistem de relaţii, ceva relativ, depinzând de istoria oamenilor şi de structura experienţei lor.

În aceasta constă de altfel şi forţa meditaţiei kantiene: în a fi gândit timpul nu ca pe o proprietate reală a lucrurilor, ca pe un absolut, ci ca pe o formă *a priori* a sensibilităţii, adică o structură a raportului subiectului cu sine însuşi şi cu lumea. Timpul, deci, nu este nici ceea ce măsoară ştiinţa, nici ceea ce individul particular resimte în mod subiectiv. Aceste timpuri sunt diferite, ireductibile unele la altele, pentru că timpul însuşi nu este nimic sau este raportul sau sistemul de relaţii dintre temporalităţi multiple şi heterogene.

Există timpuri – timpul trăit, cel al ştiinţei, dar şi cel economic sau natural – care au fiecare ritmuri diferite, factori specifici şi care, în cadrul reprezentării, al conştiinţei sau al cunoaşterii pe care o au oamenii, exprimă tot atâtea straturi ale

istoriei lor, iar aceasta nu se derulează de-a lungul unei linii unice, ci în chiar jocul temporalităţilor divergente.[25]

De ce este prezent acest lung expozeu asupra naturii Timpului în prezenta carte? Pentru că în el se regăsesc termeni specifici atât pentru arta muzicii cât şi pentru arta interpretării ei: *durată, ritm, mişcare, trăiri temporale* în planuri paralele. *Memoria*, între *viziune, aştepare* sau *amintire* a ceva ce a fost sau va urma. *Amintiri-senntiment* ce leagă mereu altfel, în trăiri temporale atât de diferite, compozitorul de publicul său prin intermediul interpretului al cărui discurs sonor nu este niciodată identic repetabil. Totul este dat de subiectivitatea receptării unei arte pur temporale şi eminamente nonverbale: *Muzica*. Iar în afara *Memoriei*, timpul trăit al artei sunetelor nu există.

[25] Idem, cf. p.524.

Capitolul II
Feţele memoriei – închipuirile artei

*„**Timpul** şi **Educaţia** zămislesc **Experienţa; Experienţa** zămisleşte **Memoria; Memoria** zămisleşte **Judecata** şi **Fantezia; Judecata** zămisleşte puterea şi compoziţia, iar **Fantezia** zămisleşte **Ornamentul** unui poem. Anticii nu ziceau, aşadar, absurd când făceau din memorie mama Muzelor. Căci memoria este Lumea (deşi nu real, ci ca într-o oglindă) în care este Judecata. Sora mai aspră se îndeletniceşte cu o cercetare gravă şi strictă a tuturor părţilor Naturii şi înregistrează cu ajutorul literelor ordinea, cauzele, întrebuinţările, deosebirile şi asemănările lor; şi când vine Fantezia, în orice operă de artă realizată, îşi găseşte materialele la îndemână şi gata de folosit."*

Thomas Hobbes

De remarcat că acest puritan englez – Thomas Hobbes – a fost singurul scriitor al secolului al XVII-lea, după Francis Bacon, care s-a exprimat astfel asupra rolului memoriei şi al fanteziei în crearea sau perceperea operei de artă. Notabil este că acest precursor al esteticii emoţionaliste a fost în acelaşi timp gânditorul cel mai materialist şi mai mecanicist al secolului său.

Deşi aparent superfluu, acest lung citat, prin încercarea sa de a ordona logic etapele gândirii creatoare – inclusiv de natură artistică, nu face decât să sublinieze încă odată faptul că în istoria filosofiei – de la Aristotel la Sfântul Augustin şi până la Bergson – solidaritatea memoriei, reamintirii şi timpului se constitue în trepte ale filosofiei cunoaşterii sufletului uman, trepte ce se regăsesc, subtil ascunse, în etapele procesului de creaţie artistică.

Şi nu întâmplător, acest capitol al cărţii de faţă fixează şi comentează, pe ***harta cognitivă a memoriei***, un traseu imaginar ce leagă *amintirea*, *visul* şi *reveria*, prin intermediul *contemplaţiei estetice*, de *intuiţia* şi *inspiraţia* artistică.

2.1. Amintirea

„Numai acele fiinţe care percep timpul au memorie şi tocmai prin faptul că îl percep", spunea Aristotel.[26] Deci memoria are ca obiect numai trecutul: „când… în lipsa lucrurilor avem cunoaştere şi percepţie, atunci e vorba de memorie".[27] Pentru trecut avem ***amintirea***, ca imagine a memoriei solidare cu timpul. „Când sufletul, contemplând un lucru în el însuşi, îşi schimbă apoi starea şi îl consideră drept reprezentare a altui lucru"[28] se petrece un proces de translare – propriu ca abordare filosofilor care s-au ocupat cu studiul memoriei – de trecere a unui semnificat în semnificant, a unei cantităţi într-o calitate, ca un fenomen perpetuu, infinit într-un fel, pe tărâmul pluridimensional al imaginilor memoriei umane.

„Aşa cum animalul zugrăvit într-un tablou este şi animal şi imagine, ambele constituind o unitate şi un acelaşi lucru, deşi existenţa celor două nu e aceeaşi, …la fel trebuie să presupunem că şi imaginea din noi este în sine imagine dar în acelaşi timp şi o reprezentare a altui lucru…: în ea însăşi este o viziune sau imagine dar, întrucât se referă la altceva, este ca o icoană sau un act de amintire."[29]

Deci, ca amintire-imagine este act de memorie. Iar ca *sentiment-imagine* este muzică trăită şi re-trăită. Deci amintire.

Revenind la filosofia aristotelică şi identităţile sale cu lumea trăirilor generate de arta muzicii, remarcăm adevărul afirmaţiei potrivit căreia ***memoria*** aparţine aceleiaşi părţi a sufletului ca şi ***imaginaţia***, definită ca *posesiune a unei imagini fără a considera această imagine ca o copie a ceva.* „Sunt obiecte ale memoriei în ele însele toate câte sunt produsul imaginaţiei, iar accidental toate câte nu pot exista fără imaginaţie", spunea Aristotel. Amintirea a ceva ce nu e prezent[30], adică „afecţiunea prezentă în absenţa obiectului", este un proces ce se imprimă în suflet întocmai ca un

---

[26] Aristotel, *De anima, Parva naturalia*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1996, p.192.
[27] Idem, p.193.
[28] Ibid., p.194.
[29] Ibid., p.193.
[30] „Amintirea a ceva ce nu este prezent" – ce frumoasă definiţie a artei muzicii!

fel de „înregistrare a ceea ce a fost perceput", ca o „pecete făcută cu inelul". În limbaj pur ştiinţific, această „pecete" aristotelică va fi definită de psihologia modernă ca *engramă* sau *proces de engramare*, specific memoriei neuronale.[31]

Ca „posesiune a imaginii", ca „icoană" a lucrului a cărui imagine este, ***memoria*** – şi implicit ***amintirea*** – revine principiului sensibilităţii, prin care percepem şi Timpul. Pentru Aristotel există o singură sensibilitate sau facultate sensitivă, doar *esenţa* fiecărui gen de percepţie este alta. Aşa cum în limbajul esteticii am spune că artele, deşi cu materiale diferite (şi procedee tehnice specifice) duc la aceeaşi facultate umană de a percepe imagini ale sufletului omenesc.

Recunoscând principiul sensibilităţii ca bază a tuturor celorlalte simţuri, în încercarea de a localiza sediul sensibilităţii, Aristotel dezvoltă filosofia cunoaşterii prin apelul la triada *suflet – spirit – corp* (sau materie), numind inima „sediu al principiului mişcării şi al sensibilităţii." Această teorie va fi reluată de metafizica secolelor următoare, constituind până astăzi o problemă a filosofiei cunoaşterii.

Dacă acordăm memoriei *firul* care conduce cunoaşterea şi experienţa înspre percepţie – ca prezent, şi înapoi în trecut – ca amintire, se poate spune că această întrebare: „ cu ce simţim?" este şi o problemă a memoriei umane care „gândeşte" în semne, simboluri şi limbaje specifice.

Orice investire externă[32] se însoţeşte de o pulsiune internă care este experimentată în „spaţiul inimii". Or, cel dintâi „limbaj" – *verbul* – este expresie corporală, iar schemele verbale referitoare la inimă: are „*o inimă de piatră*" sau „*o inimă curată*" sau „*o inimă de aur*", sau are „*inima uşoară*" sau avem pe cineva „*la inimă*" sau „*nu ne trage inima la nimic*" (adesea „*inima*" fiind înlocuită cu „*suflet*") ne indică faptul că cu siguranţă trebuie să existe un adevăr de ordin extralingvistic în toate aceste expresii, un adevăr care pretinde că inima este sediul sensibilităţii, al oricărei reacţii emotive şi al organului moral (sau imoral) prin excelenţă.

---

[31] *Engrama* este, conform dicţionarului, „urmă, modificare a ţesutului neuronal implicată într-o percepţie, în trăirea unui eveniment, reprezentând o funcţie generală a materiei organice; îndeplineşte funcţia de fixare în memorie şi poate fi reactualizată, este dinamică şi structurală", Paul Popescu-Neveanu, *Dicţionar de psihologie*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p.238.

[32] Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere, 1484*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, cf. p.192.

Dacă unii gândesc cu „capul" şi alţii cu „inima", gândirea este percepută, în manifestările-i emoţionale de către inimă; dacă unii aşa „simt", nu este mai puţin justificat decât punctul de vedere pozitivist al europenilor, ce încearcă localizarea gândirii în secţiuni speciale şi anumite ale creierului, ceea ce este o concepţie de un pozitivism naiv, întemeiată pe diferite ipoteze, bazate toate pe premisa unui creier abstract.

Chiar şi Aristotel nu admitea că se poate gândi fără *fantasme*; ori, acestea sunt colorate emoţional şi, cu toate că sunt susceptibile de a ocupa orice loc, cel mai mult le convine inima, căci „inima simte emoţiile". Plecând de la acest dat corporal care este manifestarea reală a reacţiilor emotive în spaţiul inimii, fără a li se nega emoţiilor caracterul concret, nu s-ar putea contesta nici existenţa unui loc în care ele se manifestă, un loc ce corespunde, mai mult sau mai puţin localizării anatomice a inimii. În această poziţionare rezidă, pesemne, explicaţia antropologică a genezei *organului subtil* numit inimă, explicaţie a cărei vechime trebuie să fie mult mai venerabilă decât a descoperirii organului anatomic ce poartă acelaşi nume.

Când, anterior, afirmam solidaritatea memoriei cu timpul, aminteam şi de scrierile Sfântului Augustin şi de întrebările sale asupra posibilităţii explicării timpului, ca expresie a experienţei cunoaşterii umane. Nu întâmplător revenim la acest filosof creştin medieval, redescoperit cu plăcere de estetica şi filosofia europene, pentru că şi el leagă prezenţa *amintirii* de noţiunea de Timp, descris ca „un anume fel de extensiune", căci: „atunci când măsor timpul, măsor impresii sau *amintiri*."[33]

Nu am aborda problema timpului cu atâta insistenţă dacă n-am recunoaşte că toate artele ţin de timp şi de procedeul fundamental prin care conştiinţa construieşte timpul, prezent cu atât mai mult în triada artelor dinamice: muzică – poezie – dans.

---

[33] Diané Collinson, cf. *op. cit.*

Ca lume a imaginilor *imaginaţiei*, arta este un spaţiu „concret" al spiritului uman, dat de capacitatea lui pură de a percepe şi de a acţiona. ***Amintirea***, ca „pecete" a memoriei este punct de intersecţie a spiritului cu materia.[34]

„Nu există conştiinţă care să nu fie impregnată de amintiri" – spunea Bergson, după cum şi fiecare amintire este un eveniment unic (nerepetat şi irepetabil) al vieţii spirituale, întrucât se inserează într-un anumit context de actualitate. Citită în cheia discursului sonor, afirmaţia bergsoniană relevă unicitatea actului interpretativ scenic.

Pentru Bergson, memoria nu este „un sac cu lucruri", din care se servesc percepţia sau imaginaţia umană ci un spaţiu multidimensional, cu tendinţe spre infinit – mediat fiind de experienţă, un spaţiu ce tinde spre prezent şi implicit spre viitor, prin suportul dat percepţiei de către amintire, şi cu un sens înspre trecut, prin memoria care „imaginează" – dată de recunoaşterea intelectuală. Ca moderator între limbajul filosofiei şi limbajul ştiinţei psihologiei, „simţul comun" sau „spiritul comun", conform teoriei bergsoniene, ar găsi firesc că materia există aşa cum o percepem – şi pentru că o percepe ca pe o imagine, acesta va face din ea o *imagine*, ca existenţă situată la mijloc de drum între *lucru* şi *reprezentare*.

Există o imagine care contrastează cu toate celelalte prin faptul că o cunoaştem nu doar din afară, prin percepţie, ci şi dinlăuntru, prin afecte: aceasta este corpul nostru. „*Afectele* se interpun întotdeauna între stimulii pe care îi primim din afară şi mişcările pe care le vom executa, ca şi cum ar trebui să exercite o influenţă nedeterminată asupra demersului final."[35] De unde şi importanţa afectelor, atât pentru limbajul muzical în general, cât şi pentru coordonarea actului interpretativ în momentul reprezentaţiei scenice, de realizare a „întregului" sonor.

Amintirea propune, dintre „fragmentele" imprimate prin exerciţii anterioare, o variantă a întregului, ca „model mental" prefigurat, din care va rezulta, sub impulsul

---

[34] Conform literei de dicţionar, amintirea este „reactualizare prin reproducere a unor fapte memorate, este evocare şi destocare; intervine spontan, asociativ sau prin explorarea intenţionată şi sistematică a structurilor memoriei", Paul Popescu-Neveanu, *op. cit.*, p.42.

[35] Henri Bergson, *Materie şi memorie*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p.13.

afectelor de moment, un nou întreg, mai mult sau mai puţin unitar şi convingător, dar „unic" de fiecare dată.

Plecând de la premisa că fiinţele umane constituie în univers „centrii de nedeterminare", atunci zonele noastre subiective, de nedeterminare, joacă rolul de ecran pe care memoria „configurează". „Nu există percepţie care, prin intensificarea acţiunii obiectului său asupra corpului nostru să nu poată deveni *afect* şi, în particular, *durere*."[36] Este afirmat aici acel *simt cu inima*, comentat anterior, căci „dacă percepţia măsoară puterea de reflexie a corpului, *afectul* îi măsoară puterea de absorbţie."[37] Vezi în acest context impactul fizic resimţit de ascultător în momentul audierii unei muzici preferate, ce-i reverberează în amintire, emoţii sau sentimente adânc trăite cândva.

Din cele afirmate până acum, se poate spune că antica problemă a raportului dintre suflet şi corp este implicită chestiunilor memoriei. Dar, dacă psihologia îşi propune să studieze spiritul uman, în măsura în care acesta funcţionează în mod util pentru practică, metafizica studiază acelaşi spirit uman ce se forţează să depăşească nişte condiţii ale acţiunii utile, pentru a redeveni stăpân pe sine, ca pură energie creatoare. Se poate spune aşadar, că până şi „subiectivitatea calităţilor sensibile constă, mai ales, într-un soi de contracţie a realului, operată de memoria noastră."[38]

Considerând spiritul uman o realitate, înseamnă că numai prin prisma memoriei putem să-l atingem, experimental. Mergând pe *firul memoriei*, sieşi recurent, urmărim fie regăsirea unei amintiri, fie evocarea unei perioade din propria noastră istorie subiectivă. „Esenţialmente virtual, trecutul nu poate fi sesizat de noi ca trecut decât dacă urmărim şi adoptăm mişcarea prin care el se dezvoltă în imagine prezentă, ieşind din tenebre în plină lumină",[39] spunea Bergson. De obicei, „preferăm să rămânem situaţi în partea luminoasă a istoriei noastre, în virtutea legii fundamentale a vieţii, care este o lege de acţiune: de aici dificultatea de a percepe amintiri care s-ar

---

[36] Idem, p.45.
[37] Ibid., p.48.
[38] Ibid., p.10.
[39] Ibid., p.119.

păstra în umbră."[40] Constant, este lăsată o marjă fanteziei, prin care „spiritul omenesc împinge neîncetat, cu toată memoria sa, uşa întredeschisă de corp."[41]

Ştim că imaginile şi amintirile noastre nu rămân imuabile în noi. „Şterse şi împinse în umbră de timp şi de lipsa interesului, devenite imprecise prin contaminare reciprocă, schematizate prin obişnuinţă, ele sunt fără întrerupere refăcute şi reconstruite de afectivitatea şi de spiritul nostru. Memoria noastră le susţine şi, la nevoie, le reconstruieşte. Amintirile unei vieţi nu sunt istoria ei, căci ele sunt opera originală a unui artist ascuns, care este spiritul uman."[42]

2.2. Visul şi reverie

„Se poate presupune că spiritul parcurge fără încetare intervalul cuprins între două limite extreme: planul acţiunii şi planul visării"[43], căci jocurile fanteziei şi travaliul inteligenţei sunt tot atâtea libertăţi pe care spiritul şi le ia faţă de natură. Astfel, această viaţă psihică va fi repetată de nenumărate ori la etaje succesive ale memoriei şi acest act al spiritului va putea fi „jucat", interpretat, la mai multe nivele diferite. În sensul acesta privite fiind, imaginile trecute, reproduse ca atare, cu toate detaliile lor, până la ultima nuanţă afectivă se pot constitui în imagini ale ***visului*** sau ale ***reveriei***.

Definit în termeni psihologici, **visul** apare când un scurt circuit deranjează echilibrul menţinut de creier între excitaţia exterioară şi reacţia motrice. Mai poetic spus însă, în limbajul filosofiei bergsoniene, visul înseamnă „a relaxa firele care merg de la periferie la periferie trecând prin centrul" activităţii neuronale, având ca rezultat faptul că „imaginile întunecate vor fi împinse în plină lumină" [44], căci asta se petrece în timpul somnului, atunci când visăm.

---

[40] Ibid., p.132.
[41] Ibid., p.156.
[42] Henri Delacroix, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p.185.
[43] Henri Bergson, *op. cit.*, p.150.
[44] Idem, p.73.

Există multe stări, precum halucinația şi visul, în care apar imagini ce imită perfect percepția exterioară. În toate aceste stări memoria are un rol principal. Aşa se explică de ce putem să ne reamintim visele, pe când faptele săvârşite în stare de veghe le uităm nu odată. Se relevă aici cele trei grade de durată ale memoriei, primele două implicând automatismele traiului cotidian şi abia ultimul reprezentând memoria propriu-zisă, cea de lungă durată.

Conform literei de dicționar,[45] visul, ca serie de imagini predominant vizuale, cu grade variabile de coerență, reprezintă momente de conştiință onirică, specifice prin desfăşurarea extrem de rapidă a imaginilor, gradul înalt de participare afectivă, ineditul şi combinatorica neobişnuită a imaginilor şi a ideilor. În viața psihică visele îndeplinesc un rol util, întrucât subiecții care sunt împiedicați sistematic să viseze ajung la perturbări nevrotice.

Visul implică, prin somn, o descărcare şi o reorganizare a informațiilor prezente în memorie. Ca acțiune a creierului înspre zestrea memoriei, acesta va declanşa atât *intuiția* cât şi *inspirația* artistică, căci elementele visului sunt rezultate din experiența subiectului. De unde şi considerarea visului ca una din formele germinative ale creației artistice, chiar dacă în psihologie este clasificat ca o formă primitivă şi spontană de imaginație, la care subiectul poate asista pasiv, ca spectator, sau activ, ca participant la acțiunea visului.

Privit în esența sa ultimă, nu este de mirare importanța acordată visului de către grecii antici, care îşi edificaseră până şi capele ale viselor, construite anume, ca puncte de retragere, de solitudine şi de meditație. Căci civilizația elină credea în terapia prin vise. Rolul amintirii, ca *amprentă* a memoriei în acest context, este incontestabil.

Strâns legată de cele anterior spuse, îşi găseşte aici locul şi ancorarea în vis a originii mitului – ca expresie a cunoaşterii umane, relevată în secolul I î.Ch. de către poetul latin Lucretius: „Oamenii *vedeau în vise* că zeii săvârşesc / multe lucruri minunate fără nici un efort. / […] Îşi găseau deci scăparea punând toate cele

---

45 Paul Popescu-Neveanu, *op. cit.*, cf. p.774.

minunate / pe seama zeilor, socotind că toate se petrec din voinţa lor."[46] Şi poate că nu întâmplător acelaşi poet îşi reprezenta obiectul artei atât ca imitaţie a omului cât şi a întregii naturi, căci în concepţia sa arta muzicii „redă şi omul şi natura: muzica vocală aparţinând imitaţiei umane iar cea instrumentală – naturii."[47]

Dar pentru artistul creator modern, delirul şi visul, incoerenţa creatoare nu au putere proprie în actul de creaţie. „Nu cu absenţe şi cu visuri impunem cuvântului atât de preţioase şi atât de excepţionale ajustări…însuşi cel ce vrea să-şi scrie visul e obligat să devină infinit de treaz" – spunea Paul Valery.[48] Cu toate acestea, nu se poate nega puterea de sugestie a operelor de artă, pentru că toate conţin *visul* în germene.

În cazul ***reveriei*** nu întâlnim acea uitare aproape totală de sine care caracterizează somnul cu vise. Interesele durabile sau momentane ale subiectului subzistă şi îşi croiesc drum într-un joc de simboluri şi de imagini. Reveria este „jocul devenirii în care, jucându-te te priveşti totodată cum te joci."[49]

La artistul creator reveria admite mai multe trepte: de la simpla propunere a timpului care atinge în treacăt spiritul, până la cufundarea în viaţa imaginară, prin incertitudine îngăduitoare şi consimţire activă. Subiectul este mai mult sau mai puţin liber faţă de opera sa şi are, mai mult sau mai puţin, conştiinţa acestei libertăţi. Sub aspectul ei confuz, reveria este cel mai adesea, ca şi visul, unitate lirică sau dramatică. „Imboldul unui sentiment autentic, necesităţile logicii şi ale realizării artistice, activitatea spiritului şi îndemnul dispoziţiilor lăuntrice concură la închegarea ei."[50]

Există şi o reverie profundă ce presupune, ca şi visul, că subiectul iese din condiţia sa şi încetează să-şi mai domine gândirea. Alteori, gândirea creatoare este însoţită în taină de o reverie neîntreruptă, în cadrul căreia se pregătesc toate combinaţiile noi şi fecunde. Reveria completează viaţa, reprezintă „dezvoltarea

[46] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, citat din Lucretius, *Despre natura lucrurilor*, V, 1181-1187, cf. p.411.
[47] Ştefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, Editura Universităţii din Oradea, 2004, vol. I p.10.
[48] Henri Delacroix, *op. cit.*, p.163.
[49] Renouvier, *Nouvelle monadologie*, p.165, cf. Henri Delacroix, *op. cit.*, p.35.
[50] Idem.

tendinţelor refulate şi a virtualităţilor nesatisfăcute."[51] Poate însemna fie o resurecţie înfrumuseţată a unui trecut neglijat, pe vremea când era prezent, fie o tentativă de a dirija viitorul, o fugă spre o lume ideală. Sub un anume aspect este absorbantă, distructivă, macină realul, tinde să uzurpe locul activităţii superioare şi al vieţii normale. Sub altă înfăţişare, este ca jocul – preexerciţiu – şi, la fel ca arta, este creaţie. Este „azilul celor slabi şi replierea celor puternici", după cum spunea Henri Delacroix.

Şi tot el afirmă că prin reverie „viaţa afectivă capătă conştiinţă de sine în imagine şi o intensifică prin ricoşeu." Imaginile sunt percepute astfel ca simbol, semnal al emoţiilor subiectului, căci imaginaţia exprimă şi, ades disimulează personalitatea. Reveria creează o altă lume, te face să trăieşti în marginea realităţii. Ca joc al imaginaţiei, construieşte o lume imaginară, un spaţiu virtual, ce şi-ar pierde farmecul dacă ar deveni una cu viaţa reală.

Arta evocă din plin reveria, aşa cum o anumită formă de reverie se orientează spre artă. Arta este o adevărată sinteză estetică a acestui sentiment şi a imaginii în intuiţie, de unde se poate spune că sentimentul fără imagine este orb iar imaginea fără sentiment este goală. Înţeleasă în acest context, „muzica dă naştere unor trepte de tensiune emoţională tradusă de subiect, cu mai multă sau mai puţină exactitate în limbajul sentimentului, prin raportare la stările mentale care sunt construite pe baza aceluiaşi ritm interior."[52]

Analizând fazele distincte în dezvoltarea unui sentiment estetic, Bergson surprindea şi el următoarele trepte:[53]

a) când sentimentul sugerat abia întrerupe ţesătura deasă a faptelor psihologice care compun istoria noastră;

b) când ne îndepărtăm de el atenţia, fără a ne face totuşi să le pierdem din vedere;

c) când se substituie lor, absorbindu-ne şi acaparându-ne în întregime sufletul.

---

[51] Ibid., p.36.
[52] Ibid., p.114.
[53] Henri Bergson, *op. cit.*, cf. p.148.

În procesul audiţiei, ascultătorul materializează, realizează muzica, o cântă în trupul propriu, căci acţiunea şi atitudinea sunt incluse în natura emoţiei, orice emoţie implicând în prealabil o reacţie subiectivă şi primind din legătura ascultătorului cu situaţia o parte a expresiei sale. Cu cât un sentiment devine mai complex, cu atât se spiritualizează mai mult. În cazul unui sentiment subtil, revelat prin audiţie, expresia sa nu are valoare atât prin ceva ce reprezintă direct, cât prin ceea ce sugerează. Este un *semn*, căci ceea ce ne reprezintă şi ne exprimă sentimentele este lumea noastră mentală în totalitatea ei.

Treptele contemplaţiei estetice, în actul audiţiei, merg în paralel cu cele trei stadii ale plăcerii estetice, decriptate de Bergson şi anterior enunţate. Astfel, pe prima treaptă se află subiectul care-şi povesteşte *propria* istorie, urmat îndeaproape de cel care-şi povesteşte *o* istorie. Pe treapta a treia se află subiectul care *uită* toate istoriile, pentru a se pierde în obiectul însuşi, iar pe ultima treaptă se află subiectul care *uită* exactitatea şi caracterul distinct al obiectului, în favoarea emoţiei profunde pe care acesta o stârneşte.

Distincţia între contemplaţia calmă, cu *uitare* de sine şi contemplaţia activă, cu *transpunere* de sine se traduce în trepte ale stării estetice. Pentru foarte mulţi, plăcerea artei duce de la contemplaţia estetică la contemplarea de sine. Schopenhauer spunea referitor la acest subiect că împrumutăm unele dintre temele operei de artă pentru a ne regăsi într-unele dintre personajele ei. Chiar şi Stendhal afirma că muzica îi place ca semn al propriilor pasiuni: „nu ne bucurăm realmente de muzică decât prin *reveriile* pe care ea le inspiră" căci ea este „ aceea care te face să visezi la lucrul care pe moment îţi preocupă sufletul."[54]

Există în contemplaţia estetică o marjă de reverie, un nimb, în acelaşi timp vag şi totuşi definit, care înconjoară profunzimea afectivă, ca o grupare a tuturor forţelor noastre la chemarea unui cântec. Dar cu cât această reverie nu se etalează, nu se explicitează în imagini, cu cât rămâne în stare muzicală doar, cu atât este mai poetică impresia – ce apel subtil la inefabilul muzicii ca metalimbaj!

---

[54] Henri Delacroix, *op. cit.*, p.122.

O operă, oricare ar fi ea, trezește în adâncul nostru, prin memoria afectivă, ecouri profunde. O amintire de tip afectiv este reapariția unui moment abolit al *eului* nostru, resurecția unui trecut îndepărtat, intruziunea bruscă, irezistibila acaparare a sufletului de către una din vechile lui forme. „Același instinct, în virtutea căruia deschidem în fața noastră spații la nesfârșit, ne determină să închidem timpul în urma noastră, pe măsură ce se scurge."[55] De la *uitare*, ca instinct, la uitarea profundă a vieții în sânul plăcerii estetice – iată un drum oferit de către opera de artă! „Ne cufundăm în opera de artă și uităm realitatea. Abia când ne venim în fire, când emoția estetică încetează, avem conștiința iluziei"[56] produse de aceasta.

Imaginarul-real sau realitatea spiritului se relevă prin contemplația estetică. Satisfacerea continuă a așteptării, răspunsul exact pe care îl dă aspirațiilor noastre opera de artă în desfășurarea și evoluția ei, cucerirea noastră instantanee sau progresivă de către sugestia acaparatoare – toate sunt trepte ale experienței estetice prin artă. Contemplând propria noastră realitate, opera artistului ne este necesară pentru a permite unui anumit aspect al ființei noastre să capete conștiință de sine.

Fiecare artă ne dă și ne refuză ceva. Există, poate în fiecare artă un semn de neîmplinire, cerând parcă sprijinul celorlalte surori ale ei. Nu întâmplător, la origini, artele temporale, muzica – dansul – poezia, apar ca arte dinamice dintr-un fel de confuzie sintetică (și sincretică), de unde și efortul acestora de a se reuni mereu, conform esteticii fiecărei epoci. Iată de ce acordurile culorii te fac să visezi armonii și melodii; iată de ce o desfășurare simfonică te face adeseori să visezi arhitecturi; iată de ce o colonadă poate evoca o suită de măsuri muzicale.

Prin structura lor profundă, prin ordinea de timp și spațiu pe care o au în comun, toate artele sunt capabile să se ivească din impresia prezentului artistic, căci există planuri de valori și de generalitate care se pot exprima simultan în toate ordinele estetice. Nu o dată, în sufletul ascultătorului audiția muzicală se sfârșește sub formă de poezie sau culoare, aducând în fiecare emoție estetică specifică un fond de afectivitate rămas neexploatat, pentru că orice sentiment își depășește obiectul tinzând să se

---

[55] Henri Bergson, *op. cit.*, p.127.

[56] Henri Delacroix, *op. cit.*, p.127.

rotunjească prin apelul şi la celelalte arte. Există opere care favorizează în mod deosebit această transpoziţie: Wateau sau Corot sunt poeţi printre pictori, Lamartine sau Baudelaire sunt muzicieni printre poeţi, iar Chopin – poet printre muzicieni, ca să folosim un clişeu al criticii de artă.

Pentru artistul creator, se poate spune că iniţial se configurează o stare estetică nediferenţiată de un limbaj propriu unei anumite arte, stare pe care artistul o descrie, de obicei, ca pe un ritm, ca pe o muzică, căci, la o anumită profunzime de sentiment, artele îşi răspund şi se confundă. Starea de vis, de reverie în care spiritul se plimbă în voie, aparent hai-hui printre imaginile trecutului, încifrate în memorie, este adesea recunoscută de artistul creator ca declanşatoare a unei noi creaţii. Freamătul unei ape, dintr-un vis, este, spre exemplu, asociat de Wagner expresiei propriului limbaj muzical. Zbuciumul apei va prinde culoarea unui acord de *Mi bemol major*, „răsunând şi plutind în arpegii neîntrerupte…[astfel] am descoperit imediat că motivul râului din *Aurul Rinului* mi se relevase aşa cum îl purtam în mine, fără să fi parvenit încă să-i dau o formă.”[57]

Concluzionând, se poate spune astfel că *amintirile* memoriei îşi găsesc, sub o formă sau alta, prin *reverie* şi *vis*, o cale de comunicare cu prezentul creator.

2. 3. Inspiraţia şi intuiţia

Acele mii de amănunte adăugate de experienţa noastră trecută datelor imediate şi prezente, stocate în subconştientul memoriei sunt un material ce nu poate fi neglijat de *intuiţia artistică.* „Memoria deplasează intuiţia reală, al cărei rol nu mai este decât de a reactualiza amintirea, de a-i da corp, de-a o face activă şi, în acest fel, actuală” – spunea Henri Bergson.[58]

A creea o lume iluzorie menită să înlocuiască realitatea, a înlocui lumea reală cu alta, imaginară, acesta este principiul de disociere prezent în unele forme de artă:

[57] Idem, p.172.
[58] Henri Bergson, *op. cit.*, p.56.

păstrând contactul cu lumea reală, artistul creator dă *visului* înfăţişarea unei lumi aparte. În arta sa, artistul se află la el acasă – este lumea lui, dată de specializarea aptitudinilor sale artistice, de temele sale preferate, de materialul propriu meşteşugului său. Întreaga desfăşurare a spiritului său, toate progresele educaţiei sale artistice, nu fac decât să îmbogăţească, să rafineze o sensibilitate nativă – ca orientare iniţială a fiinţei sale psiho-senzoriale. Această sensibilitate pură este însăşi materia primă a *atitudinii estetice*, prezentă fiind atât la nivelul creaţiei, cât şi la cel al spiritului creator.

Doctrina exaltării în actul de creaţie este de fapt mult mai veche decât epoca Romantismului secolului al XIX-lea. Poetul dominat de zei sau de demon este prezent şi în scrierile platoniciene. Până şi Shakespeare numea poezia „un delir formidabil". La polul opus se situează un alt poet, romantic, Edgar Poe care, explicând geneza *Corbului*, reducea creaţia artistică la un simplu raţionament condus cu toată rigurozitatea: „nicăieri hazard, inspiraţie, frenezie, intuiţie extatică; lucrarea a mers pas cu pas către desăvârşire, cu precizia şi cu logica unei probleme matematice; vizând maximum de efect a fost aleasă şi tema – melancolia şi iubitul plângându-şi iubita pierdută."[59]

Dacă opera îl exprimă pe artist, dacă artistul are impresia că alege, aceasta se întâmplă şi fiindcă propria-i zestre de simboluri i se oferă naturii sale creatoare. Datele iniţiale, temele de pornire se organizează în adâncul lui şi, într-un anumit moment, îi parvin. Deci, actul preliminar al creaţiei se săvârşeşte inevitabil în zona obscură a memoriei subconştientului, în însăşi sfera în care personalitatea îşi constituie mijloacele de expresie. O parte a creaţiei se desăvârşeşte deci într-un fel de stare de vis, artistul cucerind inspiraţia, legând o analiză de un extaz, totul însă sub controlul muncii şi al reflexivităţii. Jocul inspiraţiei şi al intuiţiei declanşează actul creator.

Ancorând cele spuse până acum în concretul ştiinţific al literei de dicţionar,[60] se poate spune că inspiraţia şi intuiţia se definesc astfel:

Inspiraţia – stare psihică caracterizată printr-o puternică tensiune interioară, apare în cursul desfăşurărilor ce duc la conturarea liniilor parţiale, uneori

[59] Henri Delacroix, *op. cit.*, p.165.
[60] Paul Popescu-Neveanu, *op. cit.*, cf. pp.357, 381.

generale, ale viitoarei creaţii. Este, în general, atribuită oamenilor de artă, deoarece presupune un înalt grad de libertate în elaborarea unor sinteze. Dar inspiraţia, fiind o etapă pregătitoare a creaţiei (condiţiile de apariţie sunt, în genere, identice cu cele ale creativităţii) este şi trebuie să fie la fel de prezentă în ştiinţă, activitatea tehnică etc.

Din analiza momentului inspiraţiei se desprind următoarele caracteristici:

a) *spontaneitatea* – evidenţiată de apariţia bruscă a unei noi idei;

b) *caracterul de necesitate* – noua sinteză se impune în mod imperios şi cu evidenţă, cerând obiectivarea ei;

c) *inducţia inconştientă* – dată de marele grad de libertate al noilor sinteze şi de momentele frecvente de apariţie a intuiţiei: visul, reveria, starea de relaxare etc.;

d) *caracterul afectiv-motivaţional* – momentul de inspiraţie este însoţit de o puternică vibraţie afectivă, care pentru veritabilul om de ştiinţă şi de artă reprezintă nu numai adevărata răsplată dar şi baza apariţiei altor momente de inspiraţie; aceasta apare deseori în stări de relaxare şi nu ca rod al inactivităţii, ci dimpotrivă, ca efect al activităţii intense şi perseverente, al căutărilor continue.

Intuiţia – cunoaştere perceptivă, nemijlocită de raţionament (în măsura în care este posibilă disjuncţia între percepţie şi gândire). Descoperire bruscă a unei soluţii, fără conştiinţa modului de descoperire, care are loc fie la primul contact cu problema, fie după o perioadă de efort fără succes urmată de pauză (aşa-numita inspiraţie).

Ca *intuiţie cognitivă* se manifestă la toţi indivizii, dar în grade diferite, fiind determinată de factori constituţionali şi de mediu. Unele păreri susţin că acest fel de intuiţie involuează pe măsura dezvoltării logicii şi a civilizaţiei mediului în care trăieşte individul (Henri Bergson, C. G. Jung). Altele, dimpotrivă, susţin pe baza datelor experimentale, că există o strânsă legătură între intuiţia cognitivă şi gândirea abstractă. Cunoştinţa obţinută prin intuţie cognitivă este, de obicei, o idee scurtă, însoţită de sentimentul evidenţei, al certitudinii subiective şi al armoniei cu celelalte cunoştinţe (Spinoza, H. Bergson, C. G. Jung).

Intuiţia cognitivă are la bază activitatea inconştientă a cărei direcţie este imprimată de analiza conştientă. Durata şi efectele analizei conştiente depind de

inteligență, de caracteristici ale afectivității și motivației, de dificultatea problemei și de dispoziția cerebrală (în general, oboseala nu este proprie intuiției). Starea psihologică favorabilă apariției în conștiință a rezultatelor explorării inconștiente, întreținute de dorința de rezolvare, este caracterizată de sentimentul identificării cu problema, abandonarea unor restricții logice, efervescența gândirii și afectivității, în anumite limite. În intuiția cognitivă, la primul contact cu problema, aceste condiții se creează în situații premergătoare recepționării problemei. Diferiți factori externi o influențează în măsura în care contribuie la crearea confortului psihic.

Intuiția cognitivă se dezvoltă odată cu creșterea experienței într-un domeniu dar numai la indivizii cu anumite trăsături de personalitate. În mare, personalitatea subiectului intuitiv se distinge prin independență, nonconformism, comoditate, fantezie, înclinație spre speculație, pasiune pentru un domeniu, multilateralitate, încredere în sine, atitudine relaxată față de problemă, posibilități mai reduse de verbalizare. În privința trăsăturilor morale ale subiecților intuitivi, nu există un consens, deși sunt dezbătute cu interes de către psihologi..

După C. G. Jung, se disting două nivele ale intuiției:

A. a) *intuiție subiectivă* – ca percepere a propriilor stări psihologice inconștiente;

b) *intuiție obiectivă* – rerprezentând cunoașterea obiectelor externe pe baza unor percepții subliminale.

B. a) *intuiție abstractă* – în care soluția constă în surprinderea inconștientă a unei legături abstracte și care este precedată de tatonări;

b) *intuiție concretă* – în care soluția este sugerată de elemente perceptive, care se ciocnesc întâmplător cu o direcție a gândirii, adesea destul de vagă; dacă direcția constă, mai mult, în atenția pentru problemă și în dorința de a o rezolva, tatonările premergătoare nu se conduc după ipoteze logice.

Intuiția poate interveni în geneza ideilor, dar astfel de idei trebuie supuse controlului rațional, singurul în măsură să le confirme cu certitudine.

Părăsind austera literă a dicționarului, putem concluziona că momentele de inspirație și / sau intuiție – ce apelează nemijlocit la rezervorul de imagini al memoriei

şi imaginaţiei – sunt urmate sau sunt concomitente cu controlul muncii şi al reflexivităţii. Într-un limbaj informatic, s-ar spune că inspiraţia şi intuiţia sunt moduri de accesare specifice ale bogăţiei imagistice a memoriei umane şi, în particular, a celei artistice.

Între datul originar şi travaliul reflexiv se interpune tipul de formulare propriu fiecărui artist. Fiecare poartă cu sine un anume sistem tehnic, un evantai de posibilităţi tipic limbajului artei sale. Între starea de vis şi meditaţia tehnică cea care mediază este contemplaţia, acea *pace productivă* de care vorbea şi compozitorul Richard Wagner, printre alţii: „trebuie să existe un simţ interior, nedefinit, care nu acţionează niciodată atât de clar ca în momentele când celelalte simţuri, întoarse înafară, nu fac decât să viseze. Când nu mai văd sau nu mai aud limpede, simţul acesta acţionează mai mult ca niciodată şi se manifestă în funcţia sa ca o pace productivă.”[61] În această stare, diversele prefigurări ale posibilului se combină şi se înfruntă.

Dintotdeauna, dacă nu şi-au putut reuni limbajele, nemaivorbind de ansamblul tehnic, artiştii au simţit nevoia de a-şi exprima simţămintele din timpul creaţiei apelând la teritoriul specific altor arte. Se ştie că Schiller, de exemplu, compara nebuloasa poetică cu o impresie muzicală. Adesea, „starea sufletească muzicală” preceda momentul creaţiei. Artişti diverşi apelează la comparaţia cu limbajul muzical pentru a-şi descrie propriile predispoziţii creatoare. De ce acest apel la muzică ?

Poate pentru că, mai mult decât celelalte arte, muzica este un metalimbaj ce comunică direct cu afectul, cu spiritul uman, fără intervenţia logosului. Se accesează astfel zona subconştientului, a subliminalului, strâns legate de zonele de influenţă ale memoriei. De altfel, memoria asociativă – atât de caracteristică spiritualităţii artistice – este cea care mediază cele două feluri de memorie, după cum le distingea Bergson: o memorie a imaginarului, întoarsă spre sine şi spre trecut, şi o memorie a reamintirii, ghidate de percepţie, deci de prezentul acţiunii.

Oricât de îndepărtată, orice amintire tinde să revină din „rezervorul” memoriei pentru a deveni (sau redeveni) utilă percepţiei, ca manifestare a prezentului.

---

[61] Henri Delacroix, *op. cit.*, p.197.

De altfel, Nietzsche spunea că „imaginaţia artistului sau a gânditorului autentic produce constant lucruri bune, mediocre şi proaste dar judecata lui foarte ascuţită, exersată respinge, alege, combină."[62] Adaptat tematicii prezente, acest citat reiterează permanenta selecţie a amintirii, operată de conştiinţă asupra memoriei proprii şi aduce în prim-plan acele amintiri ce pot deveni utile într-un moment dat. Fiecare spirit este traversat de idei subite şi de soluţii ce par noutăţi. Acest moment de *deja-vu* s-ar putea traduce printr-o juxtapunere aproape perfectă a amintirii-imagine peste percepţia-ca-imagine a realului prezent.

În limbajul psihologiei artei, se poate spune deci că „apare ca având caracter de inspiraţie tot ceea ce rupe cursul conştiinţei sau şirul gândirii metodice, tot ceea ce survine fără a părea că depinde, în mod nemijlocit de ceea ce precede."[63] Dar este clar că undeva, în straturile memoriei, între multiplele sale planuri şi adâncimi, o amintire, luminată întâmplător de o oarecare asociaţie mentală a atras după sine un lanţ întreg de amintiri, umbrite până atunci. Rotit de un impuls, de o asociere mai mult sau mai puţin întâmplătoare, caleidoscopul imagistic al memoriei şi-a schimbat configuraţia, punând în lumină şi recombinând altfel un şir de amintiri – căci viaţa, expresia, forma sunt pentru artist, întotdeauna, strâns legate.

Din punctul de vedere al filosofiei bergsoniene, evoluţia creatoare se îndreaptă către ceva asemănător cu sinteza hegeliană în care inteligenţa şi instinctul îşi dau mâna pentru a produce o activitate intuitivă mai bogată; dacă intuiţia este neconceptuală, aceasta se îndreaptă spre exterior, pe când intelectul operează cu simboluri care pot falsifica uneori realitatea sau produc paradoxuri. Trecută prin filtrul cognitiv al intelectului, intuiţia va primi o nouă calitate şi va îndeplini un rol de sinteză în ceea ce se poate numi „intuiţia creatoare", acel «A, B, A» al experienţei valorizate prin memorie şi cunoaştere.

---

[62] Idem, p.173.
[63] Ibid., p.177.

Capitolul III
Funcţiile memoriei în discursul interpretativ

3. 1. Caracterul mnemic al funcţiei de comunicare al limbajului muzical

Predominantă în activitatea artistică şi în receptarea ei, ***memoria asociativă*** îşi relevă importanţa pentru actul de creaţie artistică şi pentru specificitatea funcţiei sale de comunicarere tocmai prin faptul că pe scoarţa cerebrală există zone asociative cu funcţii psihice evoluate, specializate în configurări perceptive, memorie, imaginaţie, gândire, voinţă. Memoria social-istorică dar şi memoria personală, tributară faţă de prima, au proprietatea ca evocând trecutul în raport cu necesităţile prezentului să facă implicit distincţia dintre trecut şi prezent, să reflecte trecutul ca trecut şi să facă de asemenea distincţia dintre real şi imaginar.

Aidoma magicianului renascentist, muzicianul este şi el un mânuitor de imagini, himere sau fantasme ale sufletului. În măsura în care stârneşte în ceilalţi un *teatru* interior al memoriei, creaţia muzicală comunică şi devine *valoare*. Absenţa *personajelor* în teatrul interior înseamnă, nu o dată, absenţa comunicării din respectiva creaţie. Forma acesteia este importantă în măsura în care devine cadru propice afirmării personajelor. Fiecare operăm cu nişte *statui* ale memoriei, mai mult sau mai puţin precizate, conceptualizate, esenţializate. Ne construim astfel un *rezervor* al memoriei mai mult sau mai puţin *mobilat*, căci, „de n-am fi avut suflet, ni l-ar fi creat muzica”, după cum spunea Emil Cioran.

Memoria umană este un mecanism încă nedescifrat în totalitate. Fondul de informaţii al memoriei umane duce în zonele misterioase ale subconştientului şi inconştientului, acolo unde memoria cuprinde toate senzaţiile încercate, toate gândurile avute, toate ideile abstracte, toate criteriile de valoare formulate şi toate sentimentele noastre trăite. Miliardele de stări de conştiinţă pasagere se îngroapă toate, în cursul unei existenţe, în vastul depozit al memoriei, iar între ele se stabilesc

conexiuni cu totul imprevizibile şi de diverse naturi. Poate în acest sens putem privi muzica drept o *arheologie* a memoriei.

„Tot ce este muzical în noi este o chestiune de amintire”, spunea Cioran. Reprezentările sau sentimentele pe care le declanşează artistul sunt umplute cu propria noastră experienţă. Atunci când ele se reînnoiesc, când opera ne-a devenit familiară, ea este încărcată cu o bună parte a vieţii noastre. Iubim în operă şi precedentele întâlniri cu ea și prietenia noastră de odinioară. Experiența noastră afectivă este cea care conferă plenitudine clipei prezente.

Actul creaţiei muzicale se află permanent sub semnul eficienţei în plan psihic-configurativ. „Singurul criteriu după care putem judeca opera muzicală este aptitudinea ei de a angrena atenţia şi memoria ascultătorului şi de a-i comunica astfel un sens.”[64] Conştiinţa muzicală se poate forma numai cu concursul activ al memoriei, orizontul ei de obiecte muzicale constituit prin practica audiţiei, devenind concret numai în măsura în care memoria reţine parcursurile obligate şi sensurile multiplelor configuraţii cu care intră în contact. Fiecare suntem ceea ce ne-au făcut diversele noastre experienţe auditive.

Experienţa audiţiei la omul cu sensibilitate muzicală devine aidoma regăsirii unei amintiri sau formării unui nou „prieten” muzical, mergând până la stabilirea unor legături „prietene” pentru toată viaţa. Curba integrării în orizontul conştiinţei muzicale a unei noi lucrări presupune un prim şoc (nu obligatoriu la prima audiţie), un contact repetat, dorit, căutat, până lucrarea devine „a sa” – o „ştie”, o „poartă” cu el – ca apoi revenirile să se rărească, poate şi din cauza unor noi apariţii sonore.

Acest proces evoluează până la momentul de echilibru, când iubitorul de muzică „şi-a făcut suma”, orizontul său muzical fiind atât de larg cât îi permite personalitatea sa. În acest moment dorinţa de noi „prieteni” muzicali se domoleşte, se stinge adesea, amatorul mediu devenind frecvent un conservator indiferent sau chiar ostil la apariţia unor lucrări noi. Profesionistul, ca receptor, are o perioadă activă mai

---

[64] Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, p.119.

lungă, unii permanentă. Echilibrul se rupe în momentul în care experienţa nouă este copleşită de experienţa dobândită, care devine, nu o dată, retrogradă.

Ca timp sonor, muzica ne permite o cunoaştere particulară, generatoare de adevăr dincolo de cuvinte. Este o accesare directă a memoriei creatorului ei înspre memoria ascultătorului ei. Sensibilitatea incredibilă a urechii omeneşti contribuie la jocul complex dintre auzul şi emoţiile noastre. Distingem inteligibilul de întâmplător, ceea ce este dorit de ceea ce este nedorit. Memoria noastră ne îngăduie să punem la un loc sunetul şi înțelesul, iar pentru a creea limbajul acesta, se sprijină pe repetare şi recunoaştere.

„Dar există o distincţie critică între muzică şi vorbire. Prin această afirmaţie nu vreau să mă refer la faptul evident că una are «melodie» şi cealaltă «înţeles». A trebuit să dezvoltăm o serie întreagă de termeni foarte elaboraţi, pentru a descrie ce *înseamnă* muzica. Diferenţa principală stă în faptul că, înainte de toate, cuvintele se referă la lumea reală exterioară nouă, la lucruri şi acţiuni pentru care servesc ca simboluri acceptabile, folositoare. Pe de altă parte, muzica are o relaţie specială cu făptura noastră interioară. Sentimentele noastre devin prin ele înşile entităţi, în afara înţelesului literal, iar muzica le modelează şi le modifică .”[65]

Muzica în sine reprezintă un mijloc de comunicare şi nu trebuie să fie susţinută de cuvinte, iar interpretarea grăieşte prin ea însăşi. Ea este o chestiune de ureche şi de sensibilitate, nicidecum de argumente mai mult sau mai puţin convingătoare. În secolul nostru publicul este din ce în ce mai familiarizat cu numeroase creaţii ale muzicii culte. Aşadar, totul depinde de calitatea interpretului. „În muzică, memoria guvernează sensul timpului, de la notele individuale, la fraze, la întreg conturul. A trăi în muzică este ca şi cum ai trăi într-un mediu de relaţii temporale, corespunzând stării fizice a trupului şi a emoţiilor. Pentru interpret, această comunicare cu ascultătorul este una dintre cele mai satisfăcătoare experienţe ale vieţii.”[66]

---

[65] Yehudi Menuhin, Curtis W. Davis, *Muzica omului*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984, pp.24-25.
[66] Idem, p.123.

3. 2. Partitura – codificare specifică creaţiei muzicale

Funcţiile memoriei, relevate prin discursul interpretativ, nu pot fi însă pe deplin înţelese fără a ne opri un răstimp asupra rolului istoric pe care îl va îndeplini partitura muzicală – ca moment de fixare în scris, pentru eternitate, a unor muzici ce altfel ar fi fost pierdute odată cu tradiţia interpretării lor.

Ca artă temporală, muzica, în sensul evoluţiei sale istorice, nu-şi poate ignora privirea pur subiectivă, dată de memoria tradiţiilor prin care s-a transmis. Secole de-a rândul o artă a memoriei, a regulilor mnemotehnice, atât la etajul meşteşugului cât şi la cel al „încifrărilor" afective, creaţia muzicală a sfârşit nu o dată prin a fi re-dată memoriei actuale prin „etichetări" subiective, prin stereotipii de interpretare ce ignorau adesea punctul de plecare real al faptului sau invenţiei artistice. Stratificate în memoria umanităţii, faptele muzicii cu greu mai pot ieşi la suprafaţă nepervertite de „legende". Se ignoră frecvent faptul că o descoperire, o invenţie artistică nu ajunge să fie cu putinţă decât printr-un anumit orizont de cunoştinţe şi de credinţe referitoare la posibilitatea ei.

Milenii au trecut peste arta muzicală până când să se poată spune, în zilele noastre: „la ce bun să ascult muzică?, îmi ajunge s-o citesc."

Până când o civilizaţie este tânără, muzica ei ignoră scrierea. Civilizaţia antică, civilizaţia medievală (parţial) erau de tradiţie orală. Notaţia era folosită doar pentru a ajuta memoria *a posteriori*, pentru melodiile deja cunoscute. Muzica era „cântată" nu compusă. Încă perioada contrapunctului polifonic medieval şi până spre sfârşitul secolului al XVI-lea nu simţea nevoia unei sinteze vizuale a partidelor, ci doar a uneia sonore, în momentul audiţiei, obicei păstrat până relativ recent în muzica de cameră, unde partidele instrumentale se editau separat.

Descoperirea în 1953 într-o biserică din Belgia a unei plăci de ardezie pe care erau gravate, pe lungime, şase portative de cinci linii, reprezentând una din *tabulae compositoriae*, frecvente în secolul al XV-lea, devoala modul de compoziţie renascentist: compozitorii scriau lucrarea ca partitură generală, după care fiecare partidă era recopiată pe ceva durabil, iar „partitura" se ştergea pentru a fi reutilizată plăcuţa. De altfel, sensul originar al cuvântului derivă din latinescul *partire* = a împărţi.

„A pune în partitură" însemna a diviza notele, scrise cu ajutorul unor bare de reper care facilitau concordanţa, de unde au derivat actualele bare de măsură. Aceste bare dispăreau în copia definitivă a partidelor separate.

La artist, o întreagă lume interioară se formulează în simboluri – ca semne ale memoriei şi experienţei sale. Memoria şi-a creat o seamă de acţiuni proprii, numite *mnezice*, prin care, în evoluţia sa, omul şi-a fixat informaţia pentru a o putea recupera la nevoie: de la crestături, noduri, desene, simboluri până la specificitatea limbajului şi a scrisului. Arta, ca limbaj propriu anumitor oameni, oferă posibilităţi de comunicare suplimentare.

Drumul paralel muzică-literatură s-a accentuat odată cu apariţia hârtiei, iniţial ca să ajute memoria jonglerilor în reţinerea cântecelor. Hârtia era folosită după ce lucrarea era gata, nu ca auxiliar în redactarea ei. Prima „ofensivă" a hârtiei contra urechii se petrece spre sfârşitul secolului XIV, în perioada de final a *Ars Novei*, când pasiunea pentru încifrări muzicale, pentru rebusuri ascunse în versuri devine o dominantă a artei literare şi muzicale. Aşa numitele *rotundellus* – cântece ce se învârt în cerc, de fapt forme canonice medievale, îşi „codau" parcursul muzical prin însemnări ce indicau deasupra melodiei, scrise doar o dată, „intrările" vocilor, uneori adevărate enigme, greu de descifrat pentru neiniţiaţi. Această însemnare – regulă – concomitentă melodiei scrise se va numi apoi *canon*. De altfel, sfârşitul secolului al XIV-lea aduce o adevărată estetică a rebusurilor muzicale, ritmice (vestitele moduri ritmice ale *Ars Novei*) sau literare. Era mai degrabă o estetică pentru ochi decât pentru ureche. Dezvoltarea contrapunctului vocal va aduce tentative tot mai îndrăzneţe de amplificare a spaţiului sonor, până la exagerări inerente ce impuneau motete scrise, de exemplu, pentru opt coruri de câte cinci voci reale.

„Umanismul" academiilor de muzică şi poezie, cu estetica lor orientată spre lumea antică, va declara război „arhitecturilor" contrapunctice, impunând reducerea notaţiei muzicale la o stenografie simplificată. Opere întregi erau scrise pe două portative, reprezentând melodia şi basul, melodia însăşi fiind simplificată la maximum ca notaţie. De aici rezulta libertatea interpretului de a broda în jurul schemei notate. Estetica operei şi a basului cifrat fac ca hârtia să-şi piardă din nou din prestigiu. Chiar

şi Monteverdi va opta în notarea operelor sale pentru o dublă notaţie: una simplă (pentru uzul muzicienilor amatori) şi o versiune reală, proprie (utilizată atunci când el însuşi coordona ansamblul sonor).

J. S. Bach, cu respectul său pentru muzica veche, nu va pregeta să-şi dezvolte – concomitent cu edificiul arhitecturilor sale sonore – virtuozitatea propriei scriituri, pe care se amuza să o sublinieze uneori şi vizual. *Ofranda muzicală* este un bun exemplu în acest sens. Tema regală era înfăţişată în trei fugi, două trio-uri, o serie de canoane nerezolvate, unele cu două chei juxtapuse, altul cu o cheie întoarsă ce se poate citi doar printr-o oglindă, toate însoţite de indicaţii gen „căutaţi şi veţi găsi" sau acrostihuri, rebusuri a la *Ars Nova*, comentarii ca: *notulis crescentibus crescat fortuna regis* – pentru un canon în augmentare. Toate acestea nu erau un joc gratuit, arbitrar, ci reprezentau pentru Bach un semn de respect faţă de tema regală căreia dorea să-i demonstreze nenumăratele valenţe.

Cât despre transcrierile din Baroc, reprezintă şi ele caracteristici stilistice configurate de asemenea în contextul relaţiei creaţie – interpretare. Bunăoară, în Baroc instrumentul a fost acela pe care putem să-l socotim drept pretext în cadrul interpretării. „Nu a existat o opţiune şi o diversificare pentru şi la instrument, cum există astăzi. Cu puţină exagerare putem să spunem că instrumentul semnalat în partitură a reprezentat doar o indicaţie generală ce a fost respectată destul de aproximativ."[67]

În evoluţia muzicii, goana după individualism a fost pornită de interpret şi de cântăreţ. Din secolul al XI-lea, cântăreţul îşi asumă calitatea de artist, dorind să se facă remarcat, spre indignarea predicatorilor. Chiar şi Guido d'Arezzo spunea că: „între muzicieni şi cântăreţi mare este distanţa. Primii ştiu din ce este făcută muzica iar ceilalţi o reproduc." Secolul al XVII-lea va conferi, odată cu impunerea genului operei, o nouă funcţie cântăreţului profesionist, ce-şi va cuceri până şi dreptul de „revizuire" a lucrării interpretate.

---

[67] Ştefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală.*, Editura Universităţii din Oradea, vol. II, p.516.

De altfel, până în secolul XX nimeni nu a contestat cu adevărat preceptul ordonator al secolului al XVIII-lea care spunea: un actor bun ce interpretează un rol muzical nu se poate să nu observe că, dacă nu ar face decât să cânte ceea ce este notat pe hârtie, ascultătorii nu s-ar mulţumi deloc cu o manieră atât de puerilă. Această oralitate a tradiţiei, inculcată atât memoriei interpretului cât şi celei a auditoriului este relevată şi de cuvintele lui Ch. W. Gluck care îşi sfătuia colegii: „să meargă la Paris ca să asculte lucrările mele înainte ca tradiţia lor să se piardă: când muzica mea va fi cântată întocmai cum este scrisă, nu va mai rămâne din ea decât o caricatură."[68] Deci tradiţia, dublată de memorie dădea adevărata artă, ceea ce era scris fiind doar un semn mnemic, orientativ.

De-a lungul perioadei monodiei şi a începutului polifoniei nota scrisă nu exista pentru compozitor. O „compoziţie" însemna în lumea medievală o improvizaţie, care, fiind deosebit de reuşită, merita să fie fixată în memorie. Unele compoziţii, când păreau valoroase, erau învăţate de alţii după ureche, devenind „melodii tradiţionale". Cei care le repetau nu se sfiau să le modifice uneori, conştient sau nu, în mod liber sau conform unor reguli ale structurilor date de tradiţie, aşa cum se petrece şi în cântul popular. Timp îndelungat, muzica savantă nu se va deosebi de cea laică decât datorită melodiilor cu caracter ritual, religios, care erau singurele păstrate cu o fixitate relativă, datorată respectului lor pentru caracterul magic sau liturgic.

Dacă cineva nota o melodie, o făcea ulterior compunerii ei orale şi nu întotdeauna cel care nota melodia era şi compozitorul ei. Simţul proprietăţii nu era încă aşa de exacerbat ca în zilele noastre în privinţa drepturilor de autor. Muzica era a tuturor pentru că plăcea tuturor şi era notată doar pentru a fi mai uşor ţinută minte, de unde şi notaţiile oarecum aproximative, legate de text prin coduri şi semne mai mult sau mai puţin personale. Pentru că acest cult al memoriei era deosebit de trainic, în Evul Mediu nu existau două manuscrise identice ale aceleiaşi lucrări; interpretul era şi creator. El era cel care, primind o „traducere" a unei melodii la modă, o modela

---

[68] Cf. Jacques Chailley, *40.000 de ani de muzică. Omul descoperind muzica*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967.

după plac, transformând lucrarea, improvizând mai mult sau mai puţin, păsându-i prea puţin de autorul original în majoritatea cazurilor.

Când compozitorii au început să lucreze cu pana în mână, difuzarea unei lucrări prin copierea ei depindea mai mult de iniţiativa interpretului decât de cea a compozitorului. Tiparul va produce în muzică o revoluţie la fel de mare ca şi în literatură.

Până în secolul al XVIII-lea Parisul a fost capitala mondială a gravării partiturilor muzicale. Celelate ţări păstrează tradiţia copierii de mână a partidelor muzicale până spre sfârşitul aceluiaşi secol. De exemplu, din imensa operă a lui J. S. Bach, din care mai mult de jumătate s-a pierdut, lista lucrărilor editate în timpul vieţii compozitorului încape în şase rânduri de tipar.

Compozitorul care redacta o lucrare pentru o execuţie precisă era responsabil şi de forma redactării ei, pentru că ştia cine, cum va executa lucrarea. Putea prevedea toate detaliile respectivei execuţii, inclusiv momentele de improvizaţie în stil, pe care nu-şi mai pierdea vremea să le noteze. Era în avantajul lui să-şi noteze toate detaliile esenţiale, cu excepţia a ceea ce depindea numai de el sau a ceea ce, prin tradiţie, putea fi improvizat, la faţa locului, sub controlul său, de către un colaborator ale cărui capacităţi muzicale şi instrumentale îi erau cunoscute. Realizarea *Basului continuu*, înfrumuseţarea, ornamentica tradiţională, cadenţele pe care autorul le executa singur sau pentru care se putea încrede în interpreţi, toate acestea demonstrează că partiturile pentru orchestră ale lui Bach sunt partituri reale, în care numărul portativelor era egal cu cel al executanţilor şi era redactat în întregime.

În cazul partiturilor tipărite, autorul neştiind cine le va folosi, câţi interpreţi vor cânta, cât de abili vor fi aceştia (contrar reacţiilor unui compozitor al secolului XX, care ar nota toate detaliile), simplifica la maximum propria-i creaţie. Compozitorul secolelor XVII-XVIII nota cât mai puţine detalii cu putinţă, pentru a nu-l încătuşa pe interpretul necunoscut. Astfel, de exemplu, o partitură de J. Ph. Rameau publicată, contemporană lucrărilor lui J. S. Bach, nu este decât un ajutor al memoriei, redus la minim, la strictul necesar, pentru a se putea adapta nivelului tehnic-interpretativ al viitorului executant. Considerate doar nişte „ciorne”, de multe ori

manuscrisele autografe ale compozitorilor erau aruncate după ce lucrarea era tipărită. De altfel, pe vremea *basului continuu*, o lucrare nu se orchestra, ci se „instrumenta” în funcţie de interpreţii avuţi la dispoziţie.

Basul cifrat[69] este un sistem care, într-o formă prescurtată, indică conţinutul armonic al unei piese muzicale. Cu ajutorul unor semne convenţionale, în majoritate cifre, notate deasupra sau dedesubtul basului, evoluţia armonică poate fi exprimată în esenţa ei. Basul cifrat dobândeşte o asemenea importanţă încât, ulterior, perioada respectivă, secolele XVII şi XVIII, a fost etichetată drept *epoca basului general*. Toate lucrările muzicale din această perioadă conţin ca partidă obligatorie un *basso continuo*, prescurtat *continuo*. El lipseşte doar în lucrările pentru instrumente soliste sau în cele pentru două instrumente concertante.

Practic, basul cifrat se execută la instrumentele cu claviatură, proprii epocii Barocului (clavecin sau orgă, nu pian, căci acesta încă nu fusese perfecţionat ca nou instrument armonic). Compozitorul notează doar basul şi *signatura* (cifrele), iar completarea acordică la patru voci, în conformitate cu signatura, o realizează interpretul, utilizând exclusiv distribuţia strânsă întrucât, execuţia la instrumentele cu claviatură impunea această limitare. Notaţia partidei de *continuo* se face în felul următor: basul se scrie pe portativul inferior iar celelalte trei voci pe portativul superior. În interpretarea instrumentală se caută evidenţierea vocii basului. Aceasta se efectuează la instrumentele epocii prin cântarea lui pe un manual separat, în timp ce acordurile se cântă pe un alt manual (claviatură).

Inventarea sistemului de bas cifrat a fost mult timp atribuită lui Ludovico Grossi da Viadana (1564-1624), organist la domul din Mantua. Astăzi însă, există rezerve faţă de această opinie. Cert este doar că, Viadana, Jacopo Peri (1561-1633) şi Agostino Agazzari (1576-1640) se numără printre primii compozitori care au utilizat sistemul basului general. Despre inventatorul lui nu se poate spune nimic sigur; probabil sistemul s-a cristalizat în timp, fiind perfecţionat prin aportul mai multor muzicieni (compozitori şi interpreţi).

---

[69] Hans Peter Türk, *Curs de armonie pentru secţia profesori de muzică*, vol.I, ed. a II-a, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1987, cf. pp.46-48.

De obicei, clavecinistul era şi dirijorul, *spiritus rector* al întregului ansamblu, practică care s-a păstrat până în timpurile lui Beethoven. De aceea, basul cifrat, ca parte integrantă a unei compoziţii, s-a menţinut şi el până în epoca Clasicismului vienez, Mozart utilizându-l atât în partiturile lui religioase (*Requiem*, *Misse*) cât şi în cele de operă (în cadrul recitativelor).

În acelaşi sens se realiza şi ansamblul celor patru voci ale coralului: *conductus*-ul sau *discantul* (*cantus*, după expresia lui Luscinius), în virtutea unui fenomen acustic natural, se afirmă cu preponderenţă subliniată. După *discant* (vocea superioară), desenul vocii inferioare se distinge, de asemenea, ca un relief subliniat în ierarhia liniilor melodice. Discantul şi basul – *extremae voces* – câştigă o prioritate faţă de vocile interioare – *mediae voces*. Discantul îndeplineşte o funcţie primordială de vehiculare a discursului, iar basul se afirmă cu dubla funcţiune: „…este atât vocea contrapunctică opusă discantului, în sensul unei structuri de două voci suprapuse, cât şi reprezentantul şi purtătorul armoniei."[70]

Cele două voci periferice – *cantus* şi *bassus* – reprezintă o îngemănare, o simbioză purtătoare de concepte cu sensuri sincronizate:[71]

a) se desfăşoară orizontal, schiţând în evoluţia lor temporală două grafice cu valori de independenţă şi de interdependenţă (*polifonie*);

b) sunt corelate, în acelaşi timp, şi în sens vertical (*armonie*);

c) progresia lor temporală urmează legitatea armoniei funcţionale.

Sinteza celor două orientări de desfăşurare – orizontală şi verticală – reprezintă concepţia estetică bachiană a *harmonisch fundierte Polyphonie*-ei, în timp ce concepţia lui J. Ph. Rameau este purtătoarea coordonatelor verticale, unde sensul gândirii liniare reprezintă un fenomen secundar.

Specificăm că am propus această detaliere a execuţiei armonice pentru a sublinia legătura ulterioară a acesteia cu tehnica specifică a acompaniamentului

---

[70] P. Benary, cf. Sigismund Toduţă, *Formele muzicale ale Barocului – în operele lui J. S. Bach*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, vol. II, p.59.
[71] Sigismund Toduţă, *op. cit.*, cf. vol. II, cf. pp.59-60.

pianistic, odată cu impunerea acestui nou instrument în muzica cultă europenă, începând din a doua jumătate a secolului al XVIII–lea.

„Respectul” pentru versiunea originală va fi mult timp relativ, secolul al XIX-lea deşi va abandona scriitura *ad-libitum* va cultiva însă „transcripţiile”. Pentru Bach sau Beethoven sau alţi compozitori ai aceloraşi vremi, o transcripţie bună nu este cea care respectă originalul până în cele mai mici amănunte, ci aceea care ştie să discearnă ce trebuie modificat când se trece de la o formaţie la alta, chiar dacă este nevoie să se elimine anumite pasaje, să se refacă altele radical şi să se ajungă astfel, pornindu-se de la aceleaşi elemente, la o lucrare total nouă şi puţin importă dacă ea este a autorului iniţial, deoarece criteriul nu este fidelitatea ci calitatea.

Mult timp, partitura a redat doar doi parametri ai sunetului muzical: înălţimea şi durata. Desenul grafic astfel rezultat sugera „semnele” melodiei, ca „engramare” – în limbajul ştiinţific modern al teoriei memoriei – a unui *afect* specific unei epoci sau ca *stileme* definitorii unui anume stil muzical.

Deja Antichitatea elină a încercat să cuprindă sensul noţional, semnificaţia complexă a termenului de **melodie**. De la Aristides Quintilianus, care a formulat o plastică *definitio nominalis*[72] („*Melosul*, în sens generic, este alcătuit din armonie, ritm şi cuvânt, *stricto sensu*, o succesiune de sunete care diferă unul de altul prin înălţime şi adâncime”), la Aristoxenos din Tarent, care a dat termenului dimensiuni filosofice, legându-l de funcţiile memoriei. („*Melosul* există prin devenire; din sesizarea a ceea ce se naşte şi din amintirea a ceea ce s-a născut deja”), până la esteticienii epocii contemporane, ca de pildă Guido Adler („Din relaţia dintre materia sonoră şi delimitarea ei în timp ia naştere melodia”) sau compozitori ai secolului XX, ca Paul Hindemith, care considera că *melodia*[73] reprezintă „o succesiune de progresii de sunete, de a căror distanţă depind impulsurile melodiei.” Acestea pot fi dinamice sau „grupuri de sunete cu impulsuri de avansare şi cu acţiune opusă zăbovirilor” sau statice. Impulsurile de avansare sunt date de melodiile a căror intervalică este

[72] Idem, vol. I, cf. pp.293-294.
[73] Paul Hindemith, *Iniţiere în compoziţie, Exerciţii de scriitură la două voci*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, cf. pp.88-89.

constituită din salturi, dar şi din combinarea acestor profiluri ascendente şi descendente cu note de schimb, note de pasaj, întârzieri, apogiaturi, anticipaţii.

Conclusiv, putem observa astfel că *melodia* reprezintă memoria afectivă a fiecărei epoci, fiind dată de expresivitatea întoarsă spre sine, spre deosebire de *armonie* (ca factor vertical al discursului muzical) care prin dinamismul său este purtătoarea progresului tehnic. Căci armonia (în sens generic) reprezintă «mişcarea» prezentului înspre viitorul limbajului muzical, faţă de melodie (ca factor orizontal), ce are un caracter mai curând static, imprimând stilului elementul de originalitate direct subordonat idealului melodic al fiecărei epoci stilistice.

Faţă de desenul melodiei, *durata*[74] sunetelor este direct legată de specificitatea muzicii ca artă temporală, adresându-se memoriei subiective a artistului interpret, care percepe întinderea în timp a sunetului ca o durată interioară, ca *tempo*, ca *mişcare*, diferit redate de acesta, în ciuda specificaţiilor mai mult sau mai puţin exacte ale partiturii.

Multă vreme de altfel, ceilalţi doi parametrii ai sunetului muzical, *intensitatea* şi *timbrul* s-au conturat doar în actul viu al intepretării discursului muzical, fiind direct legaţi de stilemele fiecărei epoci muzicale.

Tradiţia, experienţa, memoria şi gustul vremii erau cele care contribuiau esenţial la realizarea piesei muzicale. Cuvintele lui Couperin: „noi nu cântăm muzica aşa cum o scriem” sunt relevante, în acest sens. Se ştie că nici Mozart nu-şi executa concertele aşa cum le nota, spiritul vremii fiindu-i mult prea înrădăcinat în memorie pentru a nu-şi putea permite oricând să improvizeze – ce-i drept că doar în lucrările sale. Se spune că nici Liszt nu era capabil să execute o lucrare a altui compozitor, fără să adauge ceva de la sine.

---

[74] Termen deja analizat de noi în capitolul dedicat timpului şi duratei.

3. 3. Interpretul –mijlocitor al memoriei timpului său

Privit ca „cel care mijloceşte” un mesaj artistic, ca „interfaţă” între afectul încifrat de compozitor şi relevat receptorului, mai mult sau mai puţin apropriat de sensul iniţial, interpretul, prin rolul său, aminteşte, într-un anume fel de acea *oglindă* a sufletului - acea *pneumă astrală* descrisă de filosofii antici elini – oglindă care, cu cât este mai *curată*, cu atât reflectă mai fidel imaginile, înspre şi dinspre suflet.

Relevantă în acest sens, prin sinceritate sa este descrierea făcută propriilor simţiri de către un mare interpret ce a dorit să şi înţeleagă ceea ce cântă şi de ce face acest lucru într-un anume fel: violonistul Yehudi Menuhin. Pentru el actul interpretării este îndeosebi acea pulsaţie interioară, dincolo de ritm, care face să se nască viaţa, o întreţine, o proiectează înainte, fără ca vreodată o frază să se termine înainte de a anunţa pe următoarea. „Fiecare notă este esenţială[75] – ca şi cum ar fi recreată în momentul când este cântată – fiecare pregăteşte, aduce pe cea care urmează: […] mă frământa gândul că nu eram în stare să explic *de ce* interpretam un pasaj sau altul aşa *cum* îl interpretam. De bună seamă, profesorii mei mi-au dat explicaţii asupra repertoriului meu, dar ele nu erau decât nişte ferestre oarbe, creând doar iluzia unora adevărate. E drept că ori de câte ori cântam un concert sau o sonată intuiam numaidecât stilul, iar prin totala mea dăruire reuşeam să antrenez şi publicul; în schimb, raţiunea rămânea în obscuritate şi ajungeam să cred că explicaţiile unuia sau altuia nu erau decât ipoteze de lucru, până când voi fi în măsură să le verific prin propria mea înţelegere.”

Totul se leagă şi prinde sens dacă şi pentru artistul interpret *memoria* – deşi o poartă înspre trecutul nostru – rămâne, prin bivalenţa sa, mereu deschisă înspre prezent şi viitor. Prezentul este asigurat instinctiv de automatismele, reflexele date de memoria imediată şi memoria mijlocie. Cea care devine valoare de „tezaur” uman este memoria de lungă durată, ce persistă peste ani, asigurând continuitatea conştiinţei şi unitatea personalităţii. Educaţiei îi revine rolul de a construi şi a valorifica memoria fiecăruia.

[75] Yehudi Menuhin, *Călătorie neterminată*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p.115.

Funcţiile memoriei în discursul interpretativ

Fiecare om de valoare – în domeniul nostru, fiecare artist important, fie dirijor, fie virtuoz instrumentist sau compozitor – îşi caută, aşa cum va fi simţit şi Socrate, „discipolul" care să-i ducă mai departe gândul sau arta. Este o nevoie de comunicare a unei experienţe, modelate de bogăţia unei memorii ce se cere exploatată, valorificată pentru a nu se pierde şi a nu fi uitată. Rolul memoriei în istoria educaţiei este aproape de o funcţie iniţiatică.

Se spune că Socrate nu ştia ceva deosebit – după cum spun scrierile vremii – nu mai mult decât alţi sofişti, dar era un artist al profesiei de educator. Prin formaţia iniţială a fost artist şi modelator de forme şi obiecte „frumoase". Ce importanţă are oare faptul că, înainte de a modela suflete, Socrate a modelat piatra. Socrate descoperea că a învăţa ceva pe un altul înseamnă a învăţa şi tu o dată cu el. Înseamnă a-i respecta gândurile şi întrebările, înseamnă a te modela pe tine încercând să-i dai lui ştiinţa şi puterea gândului tău.

Decriptarea magistrală a sensurilor, „legilor", avea o valoare imensă în dialogul profesor – ucenic. Memoria tânărului reţinea nu numai enunţul ci şi conţinutul lui ideatic, ce nu putea fi „scris" sau „descris". Erau *lege* şi *afect* într-un tot. Aşa cum pentru om „nu există percepţie conştientă care să nu fie impregnată de amintiri."[76]

Psihologia modernă va alătura *memoria* şi *imaginaţia muzicală* ca reprezentări auditive şi motrice. Se remarcă includerea memoriei între componentele intelectuale definitorii pentru talentul muzical, alături de simţul ritmic şi auzul muzical, demonstrând practic legătura intrinsecă dintre cele trei caracteristici aptitudinale.

Ca structură psihică, talentul muzical se poate privi drept o sinteză a aptitudinilor specifice ce se intercondiţionează reciproc şi au grade diferite de afirmare a „întregului". Modelat de experienţă, talentul se particularizează. Experienţa, sprijinindu-se pe memorie – aidoma vaselor comunicante – nu va înceta să reliefeze componenta mnemică prezentă în toate profilele psihologice ale talentului muzical.

---

[76] Henri Bergson, *op. cit.*, p.27.

Funcţiile memoriei în discursul interpretativ

Memoria este implicată în oricare din activităţile muzicale, condiţionând buna lor desfăşurare şi favorizând obţinerea de rezultate performante. Memoria este direct implicată în dezvoltarea componentelor specifice talentului muzical, în primul rând pentru că, sub raportul conţinutului său, aceasta este de patru tipuri: senzorială, cognitivă, afectivă şi motorie.

Esenţială în formarea şi educarea muzicianului profesionist este caracteristica memoriei umane de a-şi identifica mecanismul neurofiziologic de fixare a informaţiei cu mecanismul formării reflexelor – legile reflexogenezei având şi valoare de legi ale memoriei. Acesta este argumentul primordial în promovarea debutului timpuriu al educaţiei muzicale speciale, mai ales în formarea muzicienilor instrumentişti profesionişti.

În muzică, ceea ce formează materia artei sale specifice sunt senzaţiile auditive. Cel mai important lucru este educarea urechii, concomitent cu formarea reflexelor motric-instrumentale, ce trebuie să evolueze o dată cu dezvoltarea funcţiilor cognitive şi imaginative ale tânărului muzician.

Memoria, ca fenomen psihic integral şi stratificat, asigură dezvoltarea tuturor parametrilor psiho-fizici, de la acţiunile motric-senzoriale la activităţile cognitive şi afective. Cele trei nu pot fi separate, dar vor evolua diferit de la muzician la muzician, determinând atât aspectul general al memoriei muzicale cât şi cel specific, dat de natura activităţii artistice desfăşurate (de la interpretare vocală sau instrumentală, la dirijat sau compoziţie), cât şi de exigenţele domeniului muzical practicat.

Memoria muzicală generală este o memorie a sunetului – ca instrument specific artei muzicale – şi este dată de capacitatea de păstrare, recunoaştere şi reproducere a sunetelor muzicale. Este o memorie atât de natură fiziologică (legată fiind de auz şi de fidelitatea acestuia) cât şi afectiv-intelectuală (legată de auzul relativ).

Fie că vin din lumea senzorialului, fie că vin din lumea imaginaţiei, „uneltele" memoriei sunt imaginile şi amintirile. După cum mişcările constituie replici date unei impresii vizuale, tactile sau auditive, tot astfel percepţia este legată direct de activitatea motrică, deci de o dublă mişcare: una exterioară – înspre corp, şi alta

interioară – înspre spirit. Amintirile-imagini ale memoriei sunt atât de numeroase încât, de la un punct, se poate spune că „orice percepţie este deja memorie, pentru că presupune o incalculabilă multitudine de elemente rememorate.”[77] Încă de la începutul experienţei noastre, simţurile au nevoie să fie educate, pentru a se acorda între ele şi a-şi armoniza informaţiile, în scopul stabilirii unei continuităţi între datele lor, pentru o reconstituire cât mai apropiată a obiectului perceput. „Începem printr-o stare în care nu distingem decât propria percepţie, terminăm printr-o stare în care nu mai avem decât conştiinţa automatismului nostru”.[78]

Educaţia simţurilor constă în ansamblul conexiunilor stabilite între impresia şi mişcarea ce o foloseşte. Pe măsură ce impresia se repetă, conexiunea se consolidează. Aceasta este şi caracteristica exerciţiilor impuse fiecărui muzician instrumentist, obligat de meserie să-şi stârnească eficient instrumentul (senzorial, motoric, afectiv, cognitiv). În vederea acţiunii este absolut necesară traducerea experienţei noastre afective în date posibile ale vederii, pipăitului sau sensibilităţii musculare. Odată stabilită această traducere, originalul se estompează.

Divizarea mişcării, spre analiză şi învăţare, este opera imaginaţiei, a cărei funcţie este tocmai de a fixa imaginile mişcate ale experienţei noastre. Din punctul de vedere al muzicianului instrumentist, se poate spune că o mişcare este învăţată numai în momentul în care a înţeles-o corpul, căci una este a înţelege o mişcare dificilă şi alta de a o putea executa corect sau din reflex. Ca şi deprinderea, amintirea acestei mişcări şi învăţarea sa a necesitat descompunerea şi apoi recompunerea acţiunii totale: s-a înmagazinat ca orice exerciţiu, printr-un mecanism stimulat în întregime de un impuls iniţial, într-un sistem închis de mişcări automate, ce se succed în aceeaşi ordine şi ocupă acelaşi timp.

Obiectul memorat cuprinde toate fazele memorizării lui. Odată învăţat, face parte din prezentul nostru, la fel ca obişnuinţa de a merge sau de a scrie, este deci trăit, „acţionat”, mai curând decât reprezentat. Memoria, asociată gradului de inteligenţă va da vioiciunea, rapiditatea şi diversitatea conexiunilor, devenind practic o

[77] Idem, p.31.
[78] Ibid., p.81.

aptitudine ce trebuie valorificată, speculată, mai ales în domeniul artistic şi creator. Mintea păstrează amintirea etapelor învăţării cu tot ceea ce le-a fost particular sau momentan. Temeinicia reamintirii subliniază astfel funcţia cognitivă a memoriei.

La muzicienii instrumentişti există şi o memorie tipic instrumentală, dată de motricitatea impusă prin tehnica instrumentală specifică. Este o memorie iniţial senzorială, ce va fi dublată mai apoi şi de o memorie vizuală – în sensul cuprinderii fizice, la propriu, a instrumentului prin punctele de reper oferite de dimensiunile acestuia – ceea ce va duce la formarea de imagini interioare specifice instrumentului respectiv. Astfel, artistul *simte*, îşi *ştie* propriu-i instrument. Această memorie este suplinită de o memorie tactilă, ce se suprapune celei instrumentale prin capacitatea sa de a fixa locul sunetelor, fie prin ordinea degetelor, fie prin poziţia palmei sau a braţelor. Este implicată aici de fapt şi o memorie musculară, dată de capacitatea de fixare în spaţiu a instrumentului, prin mişcările corpului, ale braţelor etc., în raport cu sonorităţile impuse instrumentului: este practic o tehnică corporală ce o dublează pe cea instrumentală. La toate acestea concură, indubitabil, factori de natură psihică, precum şi factori externi, social-educativi.

Şi din punctul de vedere al instrumentistului, rărită sau uitată o vreme, „mişcarea" o dată reluată se va îndrepta către punctul său cel mai obişnuit, căci „obiceiul este ca şi a doua natură", cum spunea Aristotel. Dimpotrivă, „ne amintim repede acele lucruri la care ne gândim des, căci repetiţia acelui lucru creează natura."[79] Este ceea ce spunem noi astăzi prin „funcţia creează organul" sau „muzica este o a doua sa natură", de pildă. Dar curgerea obiectivă şi subiectivă a timpului, deşi actul este acelaşi şi repetat, va duce la remarca făcută asupra lucrurilor ce nu se pot niciodată identic repeta, aşa cum şi natura nu se manifestă vreodată la fel.

Acest fapt se observă frecvent o dată cu reluarea aceleiaşi piese muzicale, cu aceeaşi interpretare şi în acelaşi cadru scenic. Suntem noi, aceiaşi, dar mereu modificaţi de mişcarea amintirilor, tot mai multe asupra prezentului, nicicând perceput *în sine*, ci doar ca şi *curgere* înspre trecut, în speranţa unui viitor. Aceasta este cauza

[79] Aristotel, *op. cit.*, p.197.

pentru care aprecierea timpului – a amintirii sau a mişcării – se poate face doar prin analogii. Căci viaţa psihică este un fenomen esenţialmente temporal şi desfăşurarea în timp a proceselor sufleteşti lasă urme, fie ele şi nepercepute direct de conştiinţă, în memoria activă a experienţei imediate.

„Memoria nu este o însuşire a clasării amintirilor într-un sertar sau de înscriere a lor într-un registru, căci ea se exercită cu intermitenţe, când vrea sau cum poate, în timp ce îngrămădirea trecutului peste trecut se succede fără încetare.”[80] Trecutul se conservă automat, de la sine, mecanismul cerebral este cel făcut tocmai ca să-l refuleze aproape în întregime în subconştient şi „să nu admită în conştiinţă decât ceea ce este de natură să lumineze situaţia prezentă, să sprijine acţiunea ce se pregăteşte, să facă, în fine, o treabă folositoare.”[81]

Astfel privită memoria, se justifică includerea, anterior analizată, a intuiţiei şi a inspiraţiei artistice printre „feţele” memoriei. Fără îndoială, nu gândim decât cu o mică parte a trecutului nostru, dar dorim, vrem, acţionăm cu întregul nostru trecut, inclusiv cu arcuirea de suflet originală. „Trecutul nostru se manifestă deci în noi integral din impuls şi sub formă de tendinţă, deşi numai o mică parte devine reprezentare.”[82]

Posibilităţile obişnuite ale interpretului muzical sunt date de faptul că el posedă „pârghiile” tempo-ului, intensităţii, caracterului şi a calităţii sunetului, a agogicii, a dinamicii etc. În esenţă, interpretul „re-creează” conţinutul emoţional-semantic al lucrării. Tocmai în acest sens se vorbeşte deseori despre interpretare ca despre procesul „celei de a doua creaţii”. Arta interpretului constă în aceea că el găseşte tocmai acel tip, caracter, stil al expresivităţii intonaţionale, care, după părerea sa, dezvăluie cel mai bine şi mai complet conţinutul lucrării.

Neoclasicul compozitor Paul Hindemith priveşte calitatea de muzician prin prisma teoriilor augustiniene şi boetiene. Muzicianul nu trebuie să fie un simplu practician, cultivându-şi doar dexterităţile şi tehnica, el este dator să-şi desăvârşească şi

---

80 Henri Bergson, *Evoluția creatoare*, Institutul European, Iași, 1998, p.22.
81 Idem.
82 Ibid., p.23.

spiritul, meditând asupra operei de artă şi încercând să-i surprindă sensurile. Aceast mod de a fi este posibil nu doar „prin simpla exersare a unei dexterităţi, ci şi prin elaborare intelectuală… Abia după cunoaşterea esenţialului artei, o cunoaştere ce depăşeşte orice experienţă şi orice intuiţie, executantul de muzică devine muzician.”[83]

Cu toate că recunoaşte (ca un practician adevărat) necesitatea, condiţia esenţială a posedării unei tehnici bune, Hindemith este împotriva interpreţilor care insistă doar pe dezvoltarea acestei laturi: „Buna executare a muzicii nu înseamnă doar a o executa cu o perfecţiune tehnică maximă… înseamnă a folosi perfecţiunea tehnică pentru scopuri morale, cu convingere, fără o strălucire exterioară stânjenitoare şi alte adaosuri neînsemnate.”[84] Firesc vin în completare aici cuvintele unui mare pianist şi acompaniator, Sviatoslav Richter: „Nu trebuie să uităm, interpretul este în acelaşi timp şi muzician şi artist, ceea ce nu înseamnă nici pe departe acelaşi lucru… Aceasta este vocaţia artistului: de a se metamorfoza, de a-şi descoperi încă o imagine nouă şi de a o comunica ascultătorului.”[85]

3. 4. Cadrul scenic şi actul interpretării

Interpretarea oricărei lucrări de către muzicieni diferiţi implică întotdeauna personalitatea şi concepţia stilistică a artistului. Artistul-interpret are dreptul la o citire originală a materialului muzical, prin care să-şi exprime orientarea individual-creatoare, însă viziunea sa asupra lucrării nu trebuie să încalce limitele impuse de compozitor şi coordonatele stilistice pe care le deţine intrinsec orice opus.

Cea mai importantă problemă a oricărui interpret o constituie intermedierea şi transmiterea către ascultător a conţinuturilor realizate de compozitor, acestea fiind structurate – în cadrul operei muzicale – pe mai multe planuri. În acelaşi timp, ascultătorul receptează muzica prin convenţiile timpului său, care, evident, îşi lasă

[83] Paul Hindemith, *A composers World*, traducere A.M.G.D., Cluj-Napoca, p.34.
[84] Idem, p.35.
[85] Sviatoslav Richter, *Câteva gânduri despre muzica sovietică*, în „Sovietskaia muzîka”, 1956, nr. 1, în V I. Delson, *Sviatoslav Richter*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962, p.85.

amprenta asupra procesului de receptare. O dată cu trecerea timpului, atitudinea faţă de sfera imagistico-semantică a lucrării se schimbă, fapt ce se va oglindi în aspectul conceptual al lucrării şi în cel semantic-expresiv pe care artiştii îl evidenţiază în interpretările lor.

Această legătură indisolubilă între lanţul obişnuinţelor motrice şi imaginea prin care a trecut conştiinţa în acelaşi timp, motivează funcţia anticipativă a memoriei. Artistul instrumentist îşi rememorează, înainte de „atac”, într-o fracţiune de secundă, toată lucrarea de interpretat, atât cu problemele ei tehnice, cât şi cu timpul ei afectiv, cu mişcarea, tempo-ul ce o va duce apoi în desfăşurarea ei temporală, succesivă şi sonoră. Este o viziune spaţială, de ansamblu, a unui timp sonor ce urmează să se construiască muzical.

Acesta este un alt raport ce se stabileşte între percepţie – atenţie – memorie. *Atenţia* are ca efect intensificarea *percepţiei* şi pare a fi rezultatul unei atitudini adoptate de inteligenţă, ca o concentrare a spiritului. *Memoria* îmbogăţeşte astfel percepţia cu noi lanţuri asociative sau complementare de amintiri până la obţinerea rezultatului dorit.

Orice percepţie atentă presupune o reflecţie, adică proiectarea exterioară a unei imagini formată în mod activ, identică sau asemănătoare obiectului. Prin amintiri succesive creăm sau reconstruim fără încetare. Sunt cercuri concentrice ale memoriei care reverberează unul din altul şi în care cel mai restrâns dintre ele este cel mai apropiat de percepţia imediată. Pe măsură ce amintirea se apropie tot mai mult de mişcare şi, prin aceasta de percepţia exterioară, operaţia memoriei dobândeşte o mai mare importanţă practică. „Activităţii i se lansează un apel în clipa în care percepţia ni s-a descompus automat în mişcări de imitare: ne este oferită o schiţă căreia îi recreăm amănuntul şi culoarea, proiectând asupra ei amintiri mai mult sau mai puţin îndepărtate.”[86]

Sub acest aspect se relevă importanţa *auzului interior* ca o expresie sintetică superioară, rezultată din educaţia muzicală, capacitate ce presupune a auzi în minte

---

[86] Henri Bergson, *Materie…*, p.94.

sunetele şi de a stabili în plan interior relaţiile dintre ele. Prin auzul interior sunt puse în acţiune toate resorturile vieţii psihice: senzorialitatea, memoria, imaginaţia, gândirea, afectivitatea, care conlucrează în trăirea fenomenului sonor. Auzul interior favorizează trecerea de la posibilitatea de a auzi ceea ce s-a cântat, la posibilitatea de a auzi ce urmează a fi cântat. Funcţia anticipativă a memoriei este dată de calitatea auzului intern relevată în timpul interpretării scenice, când momentul atacului este precedat de o secvenţă mnemică cvasi instantanee, ce vizează atât spaţiul cât şi problematica tehnică şi imaginativă a respectivei piese.

Translând aceste observaţii la tematica prezentei cărţi de specialitate, nu se poate să nu remarcăm că toate aceste calităţi mnemice ale auzului interior-imaginativ sunt cu atât mai mult cerute pianistului acompaniator, ca cel care urmează să realizeze echilibrul „întregului sonor" al piesei muzicale, indiferent de calitatea pregătirii tehnice şi artistice a partenerilor de scenă.

Luând ca punct de sprijin analiza esteticii sentimentelor, am constatat că ele dispun de o trăsătură importantă ce reprezentă dublul lor stadiu coexistent, cel emoţional direct şi cel afectiv indirect. Aspectele psiho-estetice ale interpretării[87] vizează în primul rând această legitate. Interpretul şi interpretarea au în vedere trecerea intenţiilor compozitorului şi a stării contemplative a publicului în stadiul direct emoţional. Muzica trebuie să fie trăită, re-trăită şi experimentată nemijlocit. Numai şi numai în această formă interpretarea validează şi celelalte legităţi ale sentimentului însoţitor: indică vectorialitatea comunicării mesajului spre pregătirea tensiunii, spre realizarea ei şi apoi spre rezolvarea acesteia. De asemenea, elementul evocativ din trecut, respectiv anticipativ al viitorului, şi nu mai puţin prelungirile către ieri şi către mâine, pot evidenţia relativa independenţă a sentimentelor numai în stadiul lor emoţional direct. Şi, în fine, emoţiile reprezintă modul de existenţă dinamică a interpretării.

[87] Ştefan Angi, *op. cit.*, vol. II, cf. p.527.

Acest mod de transmitere a încărcăturii emoționale în cadrul interpretării face posibilă sensibilizarea și plasticizarea adecvată a mesajului, a valorii estetice cuprinse în cadrul discursului muzical învederat.

Activitatea scenică implică participarea și dinamizarea unor stări psihice care în viața cotidiană rar sunt creionate atât de accentuat. Astfel, emoțiile, ca fenomen afectiv bine conturat și nuanțat ca intensitate și, în general, trăirile emoționale ocupă un loc central în structura personalității, îndeosebi în viața psihică a interpretului. În literatura de specialitate, clasificările proceselor emoționale sunt diverse. De pildă, stările afective pot fi grupate în *afecte statice*, care le înglobează pe cele elementare, dispozițiile și emoțiile, și *afecte dinamice*, ce cuprind sentimentele și pasiunile. Dar, în psihologia germană, de pildă, afectele sunt sinonime cu emoțiile primare, iar sentimentele și pasiunile sunt incluse în clasa atitudinilor afective. În cele mai multe opinii, afectele desemnează emoțiile de o foarte mare intensitate, cu răspunsuri imediate și care se exprimă puternic în comportament, integrându-se în categoria instinctelor.

3. 5. Conceptul de ***metapartitură*** *în discursul interpretativ creator*

Mergând în logica celor afirmate anterior, ne-am permis să introducem în propriul nostru expozeu asupra rolului memoriei în actul interpretării termenul de ***metapartitură***, ca relevant pentru tot ceea ce înseamnă experiența scenică și nu numai, a unui artist instrumentist.

Pornind de la aserțiunea că muzica este un limbaj ce transcende logosul, gândită fiind adesea ca un metalimbaj ce se adresează direct emoțiilor și afectelor umane, singura ei obiectivare ca *obiect sonor* perfect analizabil este partitura scrisă. Aceasta reprezintă cantitatea de *informație sonoră*, codificată ca *imagine sonoră*, spre a fi apoi decodificată, transpusă în *afecte* și *reprezentări*. Ca expresie a timpului „sonor", imaginea muzicală se va impune atenției și memoriei instrumentistului profesionist dinspre general înspre particular. „Obiectul sonor" perceput va trebui tradus într-un cod special, care este scrierea muzicală reprezentată prin partitură. Imaginea muzicală

va deveni astfel model interior, ghid al percepţiei, prefigurând acţiunea şi descătuşând în timp creaţia muzicală.

Întreagă această argumentaţie se sprijină pe constatarea că în viaţa intelectului, de la început, memoria imagistică se suprapune memoriei noţionale (conceptuale) şi ideatice. Se relevă din nou importanţa formării şi dezvoltării memoriei muzicale, prin care acţiunile mnezice – formate pe baza celor cognitive – se disting prin finalitate mnezică, prin detaliere, concretizare şi efort de însuşire exactă a materialului.

La om, singura fiinţă capabilă să evoce trecutul ca atare, memoria apare aşadar nu atât ca o facultate, cât mai ales ca o arhitectură complexă de funcţii, relevabilă în integralitatea sa prin profilul artistului instrumentist, incluzând aici atât actul viu al interpretării scenice cât şi varietatea mijloacelor sale de expresie. În acest context se justifică sistematizarea funcţiilor memoriei prin prisma ştiinţei psihologiei moderne.

În locul unei facultăţi psihice unitare, psihologia cognitivă a pus în evidenţă existenţa mai multor sisteme mnezice diferite: memorii senzoriale, memorie semantică, memorie procedurală, memorie explicită, memorie implicită etc.

După tipul de reprezentare a informaţiei se pot deosebi trei sisteme mnezice:[88]

a) *memoria declarativă* (*explicită*)

b) *memoria nondeclarativă* (*implicită*)

c) *memoria senzorială*

Din punct de vedere al valorii de activare, deosebim două tipuri de memorie: *memorie de lucru* (ML) şi *memorie de lungă durată* (MLD).

Sistemul cognitiv uman dispune de trei sisteme mnezice: *memoria declarativă (explicită)*, *memoria nondeclarativă (implicită)* şi *memoriile senzoriale*.

În funcţie de nivelul de activare a conţinuturilor mnezice atât memoria explicită cât şi cea implicită au o stare activată (*memorie de lucru*) şi una subactivată

---

[88] Cf. Mircea Miclea, *Psihologie cognitivă, Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

(*memorie de lungă durată*). Nu se cunoaşte deocamdată cu precizie valoarea pragului în raport cu care se stabileşte activarea/subactivarea. O sarcină de memorie explicită necesită ca subiectul să-şi poată aminti de o experienţă precisă. O sarcină de memorie implicită poate să se efectueze fără referire la o experienţă anterioară.

Intrând pe domeniul strict muzical, acestor caracteristici ale memoriei cognitive li se suprapun legăturile create între partitură şi interpret. Iniţial sunt nişte structuri obiective (fixate grafic sau purtate în memorie) ce se află la baza actului execuţiei, fără a-l determina în întregime, căci factori noi se adaugă (natura sunetului, calitatea mediului – care este interpretul), complicând suplimentar orice execuţie. Fiecare dintre aceste execuţii este numai o realizare posibilă a structurilor preexistente. Dacă luăm în considerare curgerea muzicii şi impalpabilul datelor acustice se poate spune că lucrarea, metamorfozată în date ale memoriei, continuă prin actul execuţiei, respectiv al audiţiei, o existenţă extraordinar de diversificată dată de varietatea cvasi infinită a organizărilor psihice în care actul sonor se produce.

Faptul muzical se transformă în reprezentări spaţiale, înscriindu-se între două coordonate clare: dimensiunea orizontală – temporală şi dimensiunea verticală – pragurile audibilităţii umane. Intensitatea este cea care dă relief întregului, iar timbrul este cel care dă spaţiul pluridimensional. Reducerea reprezentărilor sonore la cele două coordonate clasice, ce răspund oarecum fixării grafice a muzicii aşa cum a fost ea practicată în arta cultă europeană, corespunde atât unor considerente pedagogic-educative, cât şi mnemotehnice – ca simplificări ale memoriei. Reprezentările spaţiale corespund mai degrabă nivelului al treilea al memoriei, pe când cele temporale corespund în special nivelului al doilea – experienţei actului viu al execuţiei.

Dacă mult timp partitura a codificat sunetul în parametrii săi cei mai relevanţi şi anume *înălţimea* şi *durata*, abia târziu *tempo*-ul, *mişcarea*, *nuanţele*, iniţial doar sugerate prin caracterul piesei sau/şi genul ei au primit semne specifice, scrise deasupra şi dedesubtul portativelor, ca mijloace de adâncire a comunicării între compozitor şi interpret. Se poate spune astfel că la etajele nescrise ale partiturii, reprezentate de *agogică* şi *timbralitate* s-a constituit un cod suplimentar ce implică mai ales memoria interpretului în relevarea specificităţii discursului său interpretativ.

Legate de genul muzical promovat, de forma lucrării muzicale, aceste „semne” ale memoriei transcend înscrisul partiturii. În acest context introducem aici un termen care, din punctul de vedere al propriei noastre experienţe artistice şi interpretative ni se pare relevant: ***metapartitura***.

Gândită ca *semn* particular al memoriei de *dincolo* de partitură, rod al *experienţei* şi *cunoaşterii* specifice interpretului profesionist, *metapartitura* îşi va releva înţelesurile ascunse la nivelul a două paliere distincte: cel al nescriselor *mişcări* ale *agogicii* unei lucrări muzicale şi cel al *discursului interpretativ integrator*.

Ca mişcare nescrisă, implicită unui stil muzical anume, *agogica* – definită de altfel, la nivelul terminologiei muzicologice, abia spre sfârşitul secolului al XIX-lea – caracterizează mai ales componistica Romantismului muzical precum şi pe cea a secolului XX, deşi, paradoxal, partiturile acestor epoci stilistice abundă în amănunţite indicaţii la nivelul *dinamicii* şi *nuanţelor* imperios solicitate de compozitori.

Faţă de stările afective care acoperă suprafeţele mari ale partiturilor respective, alte nivele cuprind atât zone mai restrânse din arhitectonica formală a discursului sonor, cât şi subtile detalii ce exprimă *afectele* momentului muzical respectiv. Aici se regăsesc acele semne nescrise ale *mişcării*, *agogicii*, *caracterului* şi *expresiei* unei lucrări muzicale – nivele de grad secund, care cuprind şi organizează pulsaţia limbajului afectiv până la dimensiunile minime ale motivelor sau chiar ale unor specifice intervale.

Sub raportul terminologiilor specifice limbajului muzical, conceptul de *mişcare* cuprinde în sfera sa şi pe cel de *agogică*, deşi, în sine, cele două noţiuni reprezintă două nivele diferite, aflate în raport de subordonare. În gândirea interpretativă modernă însă, *agogica* tinde să-şi amplifice extensiunea şi să cuprindă întregul fenomen al *mişcării.*

De altfel, studiile de specialitate contemporane explică în termeni muzicologici tocmai cele spuse de noi anterior: „între caracter şi expresie este acelaşi raport de subordonare. Indicaţia de caracter însoţeşte de obicei pe cea de mişcare, iar termenii de expresie punctează discursul sonor cu atribute ce dau sens particular imaginilor muzicale. Tendinţa agogicii de a defini în întregul său fenomenul mişcării se

regăseşte în tendinţa expresiei de a-şi subsuma indicaţiile de caracter ale mişcării. În acest sens termenii de expresie se impun adesea ca referenţi ai celor de mişcare. Dacă această tendinţă a expresiei era o excepţie în arta clasică, ea devine predominantă în muzica secolului XX.”[89]

Doar aşa se poate explica de ce agogica (în greacă *agogike* = mişcare) ca şi termen specific discursului interpretativ a fost fundamentat, din punct de vedere teoretic, abia în anul 1884, de către eminentul muzician german Hugo Riemann (1849-1919), în lucrarea *Musikalysche Dinamik und Agogik*.

Teoria sa se baza pe observarea şi sintetizarea unor particularităţi din interpretările marilor instrumentişti, dirijori, cântăreţi, particularităţi care uneori nu erau menţionate în partitură, dar care se explicau în scopul obţinerii unei cât mai autentice şi mai corecte redări a textului muzical. „Este vorba de: accelerări sau reţineri de tempo în unele momente (*rubato*), crescendo-uri pentru anacruze sau pasaje de virtuozitate, descreşteri de sonorităţi, în special la sfârşitul unor fragmente sau idei muzicale, accentuări de formule melodico-ritmice cu insesizabile modificări de tempo, vibrato-ul în funcţie de expresia muzicală etc., toate acestea constituind agogica şi dinamica muzicală. Găsirea unei agogici şi dinamici adecvate în interpretare porneşte de la înţelegerea partiturii în cauză, şi nu de la absolutizarea unor reguli cu caracter general.”[90]

Astfel, prin însăşi actualizarea partiturii, o cantitate deosebită de evenimente acustice, nefixabile grafic, sunt lăsate pe seama interpretului. Edificatoare în acest sens sunt cuvintele pianistului şi compozitorului Dinu Lipatti, care susţinea că partitura muzicală „trebuie să fie «biblia noastră», dar care partitură? Deseori spunea *Urtext*? (textul originar?). Da, este foarte important. Dar *Urspirit* (Spiritul originar) este mai important pentru o interpretare corectă.”[91]

Celălalt aspect nescris al partiturii, ca semn al memoriei de dincolo de partitură, implică relevanţa termenului de ***metapartitură*** la nivelul *discursului*

---

[89] Romeo Ghircoiaşiu, *Studii enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p.72.
[90] Dumitru Bughici, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, pp.14-15.
[91] Carmen Păsculescu Florian, *Dinu Lipatti, Pagini din jurnalul unei regăsiri*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989, p.58.

interpretativ integrator, ce caracterizează, spunem noi, mai ales pianistul acompaniator sau cameral – cel care poartă, şi construieşte, întregul mental al obiectului sonor ce finalmente trebuie exprimat. La acest aspect al discursului interpretativ ne referim când definim *metapartitura* ca semn particular al memoriei ce leagă pianistul acompaniator sau cameral de ceilalţi interpreţi împreună cu care realizează întregul sonor al lucrării muzicale. Este nivelul ce relevă semnele memoriei direct implicate în adaptarea pianistului instrumentist la particularităţi temperamentale, tehnic-interpretative ale interpreţilor pe care îi însoţeşte în discursul interpretativ integrator.

După cum se va putea observa în exemplificările şi analizele următoare, oricare partitură va purta cu ea „semnele" nescrise ale memoriei, ce vor diferenţia pregnant fiecare interpretare, particularizând-o şi modelând-o conform atributelor tehnic-muzicale specifice fiecărui interpret pe care pianistul îl acompaniază. Scriptic, de altfel ar fi imposibil de notat semne grafice anume pentru fiecare interpret acompaniat, semne care să indice specialul subiectivism al frazărilor sale, imperceptibilele pauze ale memoriei sau micile scăpări tehnice, inerente oricărei interpretări muzicale.

Conceptul de *metapartitură* îşi va contura înţelesul ascuns doar prin continua preocupare a artiştilor instrumentişti de a realiza împreună „întregul sonor" al lucrării respective.

În ceea ce priveşte relaţia de pe scenă, în actul viu al interpretării, se va putea observa un dialog permanent între două tipuri de memorie, subiectivă fiecare în felul său, dialog care surprinde mentalul, fizicul, amintirile comune ale repetiţiilor pregătitoare, văzute ca *feed-back* al momentelor de creaţie, de ansamblare a „obiectului sonor". Chiar dacă, iniţial, fiecare instrumentist vine cu partea sa de material muzical însuşită – şi memorată conform propriului său nivel de pregătire muzicală tehnic-interpretativă – urmează acea reconfigurare într-un *afect* comun, unitar, ce va duce în final la echilibrul expresiv al lucrării muzicale, gândite ca „întreg sonor" ce poate fi înţeles, receptat ca atare de auditori.

PARTEA A DOUA PRACTICA MEMORIEI
CAPITOLUL IV
Paradigme interpretative în pianistica de acompaniament

Conform literei de dicţionar,[92] ***paradigma*** (în limba greacă *paradeigma* = model, exemplu) se referă la un model exemplar al unui lucru sau al unei realităţi. În epistemologie, potrivit filosofului american Thomas S. Kuhn, înseamnă: 1. Viziune asupra lumii sau „mit fondator" al unei comunităţi ştiinţifice particulare, la un anume moment al istoriei acesteia, care serveşte drept model de referinţă şi care inaugurează o nouă tradiţie într-o disciplină. 2. Aparat teoretic şi ansamblu de proceduri, legi şi scheme exemplare constituind „matricea disciplinară" care încadrează şi orientează în mod provizoriu cercetarea într-un domeniu anume. Noţiunea de *paradigmă* ne permite să înţelegem mai bine această reprezentare paradoxală: fiecare mare inovaţie teoretică implică o schimbare de model (de paradigmă) cu ocazia unei crize adesea problematice. Noua reprezentare asupra realului nu se adaugă celor anterioare, ci i se substituie.

În acest context va fi tratată şi noutatea introducerii ei în analiza limbajului pianistic, direct legat de evoluţia acestui instrument armonic ca instrument acompaniator sau cameral.

Din punctul de vedere al teoriei Esteticii muzicale, apelând la modelul stratificat al artei[93] vom aborda analiza *interpretării artistice* din două unghiuri distincte:

a) ca proces artistic ce înfăţişează în timp schema (construcţia) constituită în spaţiu[94], ca prim sens al interpretării ce se leagă de aspectele tehnice, instrumentale, respectiv cele de măiestrie artistică, prin care intenţiile creatorului sunt traduse în fapte procesuale şi devin sensibilizate pentru receptarea lor estetică de către spectator;

b) ca explicitare demonstrativă, analiză discursivă a fenomenului artistic, ca o contribuţie în plus a interpretului ce ne prezintă lucrarea artistică respectivă.

---

[92] Elisabeth Clement…, *op. cit.*, cf. pp.380-381.
[93] Ştefan Angi, *op. cit.*, cf. vol. II, p.19-20.
[94] Idem, cf. p.515.

Originalitatea demersului constă în faptul că actul creator al interpretului se suprapune analizei directe şi critice a autorului: însuşi interpretul este cel care îşi analizează propriile execuţii, devenind propriul său „cobai"în susţinerea ştiinţifică a teoriilor sale ce privesc particularităţile memoriei în pianistica de acompaniament.

Pentru că actul scenic în sine este unic şi nerepetabil, chiar dacă în aparenţă factorii externi sunt aceeaşi, aceste exemplificări muzicale, bazate pe documente sonore din fonoteca proprie, se constituie atât în sursă de învăţare cât şi în model – paradigmă – ale unei îndelungi experienţe artistice de pianist solist, cameral şi acompaniator.

Exemplificările muzicale asupra cărora ne-am oprit în această secţiune urmăresc cu consecvenţă un scenariu analitic definit prin trei parametri specifici de abordare:

a) relaţia cu partitura (implicit cu compozitorul, formă, stil);

b) *metapartitura* (relaţii specifice între partenerii instrumentişti);

c) relaţia scenă-public cu *afectele* legate de actul scenic.

Întreagă această secundă parte a cărţii se constituie astfel într-o stilistică muzicală aplicată, fie că este implicată o relaţie între profesionişti instrumentişti, fie că relaţia între instrumentişti este amplificată de componenta didactică, ca pedagogie a memoriei în raportul interpretativ dintre profesorul acompaniator şi studentul sau elevul instrumentist.

Totodată, subliniem că autorul nu îşi propune un studiu teoretic-muzicologic al formelor muzicale, cât mai ales relevarea unei problematici specific instrumentale, tratate din punct de vedere stilistic şi formal, prin integrarea rolului memoriei în discursul interpretativ.

Analizele muzicale ce vor fi prezentate în continuare implică, succint, doar rolul cameral al pianistului acompaniator, urmând ca celelate două domenii specifice – acompaniamentul de tip orchestral şi acompaniamentul pieselor de virtuozitate – să-şi găsească locul în următoarele volume ce vor analiza funcţiile memoriei în pianistica de acompaniament.

Trebuie să recunoaştem că, păstrând reperele enunţate mai sus, exemplificările muzicale pe care le analizăm în continuare sunt doar câteva (puţine, extrem de puţine) din imensul material muzical parcurs de autor şi prezentat în nenumărate rânduri pe scenă, alcătuind în fapt un repertoriu de mii de lucrări, pentru şi cu diferite instrumente şi în multiple configuraţii de ansambluri muzicale.

Toate observaţiile analitice, mai mult sau mai puţin pertinente, sunt rodul unor experienţe şi cunoaşteri artistice cuprinse în peste 35 de ani de activitate scenică şi didactică.

4. 1. Pianistul – interpret cameral

Muzica de cameră, în italieneşte *musica da camera*, în franceză *musique de chambre*, vocală, a apărut ca gen laic de sine stătător în Italia secolului al XVI-lea, ca opoziţie în general la de *musica da chiesa*, muzica religioasă a vremii.[95] După această primă separare a muzicii vocale în genuri laice şi religioase, muzica instrumentală îşi cucereşte un loc de sine stătător, emancipându-se de sub „dominaţia" muzicii vocale, a cărei fidelă însoţitoare fusese până atunci.

Aidoma muzicii vocale, şi muzica instrumentală va cunoaşte mai apoi o divizare în genuri laice şi bisericeşti. Trio sonata – *sonata a tre*, cu varianta ei *sonata da camera*, era un gen laic practicat de iubitorii de muzică în casele lor şi mai târziu în sălile de concert, iar *sonata da chiesa* era un gen specific de interpretat în biserică. Din această divixare muzica de cameră a avut de câştigat, devenind o formă artistică de manifestare cu o uimitoare dezvoltare în secolele următoare.

La dezvoltarea muzicii de cameră a contribuit în mare măsură practica întâlnirilor dintre iubitorii de muzică, pentru a cânta împreună fie lucrări vocale transcrise pentru formaţii instrumentale, fie lucrări instrumentale compuse special pentru diferite ansambluri. Dragostea de muzică, plăcerea deosebită de a cânta în cerc

[95] Dumitru Bughici, *op. cit.*, cf. p.55.

restrâns şi de a audia astfel formaţii muzicale dintre cele mai diverse a făcut ca genul să păstreze pentru totdeauna, simbolic, această denumire.

Acest gen presupune existenţa unor formaţii restrânse, vocale sau instrumentale[96] – duo, trio, cvartet, cvintet etc. până la orchestre reduse de coarde, de suflători sau mixte – care interpretează un repertoriu special compus pentru structura respectivelor ansambluri.

Bucuria estetică pe care o provoacă audierea unui concert de muzică de cameră este determinată atât de conţinutul propriu-zis al muzicii, cât şi de măiestria, mai detailat pusă în evidenţă, ce se cere interpreţilor. Substanţa muzicală trebuie să fie densă şi elaborată cu măiestrie şi grijă pentru fiecare amănunt. Aici totul se aude, compozitorul nu poate masca, de exemplu printr-o orchestraţie luxuriantă, lipsa unei gândiri logice sau a unui conţinut expresiv. Muzica de cameră trebuie să transmită parcă mai direct ascultătorului acel mesaj propriu sieşi, intraductibil în cuvinte, al afectelor metalimbajului sonor.

Pentru ilustrarea aspectelor interpretative specifice acompaniamentului pianistic-cameral în stil baroc am selectat spre analiză din cele patru părţi ale *Sonatei nr. 2 în Re major pentru violoncel şi pian* de J. S. Bach doar două momente, în mişcări şi caractere diferite şi cu problematici interpretative definitorii conceptului de *metapartitură*.

Nu lipsită de interes este tendinţa de a clasifica repertoriul muzical încă de la începuturile **Barocului instrumental** în trei mari grupe: muzica de cult – *musica eclesiastică*, muzica laică de cameră – *musica cubicularis* şi muzica de scenă – *musica theatralis*. Această împărţire îşi va pierde însă valabilitatea încă din secolul XVIII datorită amplorii pe care o luase viaţa de concert, care începuse să promoveze toate cele trei genuri ca muzică de concert.

Apropierea de muzica lui Bach, de adevăratul spirit al acestei muzici se poate face numai cunoscând sau intuind esenţa acestei lumi. Cum spunea Cioran:

[96] Idem, cf. p.56.

„extazul muzical întâlneşte extazul mistic."[97] Şi în continuare: „muzica este limbajul transcendenţei. Cheia muzicii lui Bach: dorinţa de evadare din timp… Evoluţiile muzicii sale îţi dau o senzaţie grandioasă de ascensiune, în spirală, spre ceruri. Cu Bach, ne simţim la poarta paradisului; niciodată în el. Presiunea timpului şi suferinţa omului căzut în timp amplifică nostalgia după lumi pure, dar nu ne transpun în ele…

Transcendentul are la Bach o funcţie atât de importantă, încât tot ceea ce îi este dat omului să trăiască are un sens numai prin relaţia la o condiţie de dincolo. Nu este nimic natural în această muzică transcendentă, fiindcă nu acceptă niciodată aparenţele şi timpul. O muzică în care nu suntem veşnici, ci vom deveni. Veşnicia este îngrângerea completă a timpului şi intrarea, nu în altă ordine de existenţă, ci într-o lume substanţial diferită. Viziunii creştine a discrepanţei absolute între timp şi veşnicie, Bach i-a dat contur sonor. Veşnicia nu este concepută ca o infinitate de clipe – există o veşnicie în timp, o totalitate imanentă a devenirii –, ci ca o clipă fără centru şi fără limită. Paradisul este clipa absolută, un moment rotunjit în sine, în care totul este *actual*."

Nu putem să începem analiza interpretativă a ***Sonatei nr. 2 în Re major pentru violoncel şi pian*** **de J. S. Bach** fără a observa faptul – caracteristic pentru întreaga lucrare – că dialogul celor două instrumente camerale trebuie, prin tehnica pianistului acompaniator, să fie permanent însoţit de grija pentru păstrarea unei *unităţi timbrale* între cele două instrumente, obţinută în pofida deosebirilor de producere efectivă a sunetelor, date de diferenţa de construcţie a unui pian şi a unui violoncel. De aici rezultă de altfel omogenitatea discursului interpretativ creator, nerealizabil în absenţa unor scenarii mentale compatibile între cei doi instrumentişti – ca rod al unor anterioare repetiţii şi dialoguri analitice asupra textului muzical interpretat.

Partea întâi, *Adagio*, (Exemplul 1) este o formă în mişcare lentă, cu rol introductiv, fapt relevat şi de oprirea specifică pe funcţia de dominantă a perioadei expozitive, subliniind astfel caracterul deschis, pregătitor al acestei prime părţi, cea de-a doua fiind introdusă direct prin *attacca*.

---

[97] Aurel Cioran, *Cioran şi muzica*, selecţie de Aurel Ciorna, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, pp.35-40.

Exemplul 1 (măsurile 1 – 14)

În spirit evident polifonic, ca tratare a materialului muzical, este preluarea în imitaţie la octavă, în discantul pianului, a motivului prezentat iniţial la *cello*. De aici rezultă şi dificultatea de a susţine – nu numai timbral – de către pianist acelaşi caracter liric, maiestuos, impus de vocea gravă a violoncelului, pe mişcarea lentă impusă de tempo-ul în *Adagio*. Subliniem faptul că, la un instrument ca şi pianul este foarte greu de susţinut o linie cantabilă într-un tempo atât de aşezat. Sunt de remarcat semnele de *tenuto*, care, deşi nespecificate de o partitură în stil baroc sunt impuse de motivul anacruzic, în ritm punctat, adus în două celule-ideogramă specifice – odată ca optime cu punct urmată de două treizecişidoimi, iar a doua oară ca dactill aflat mereu pe timp accentuat, frecvent subliniat prin tril la cele două instrumente.

Interpretarea unei atari motivici punctate defineşte retorica expresivă a unei mişcări lente, de dans de Curte, adevărate stileme baroce, mereu tratate în dialog, pe o relaţie Tonică-Dominantă între cele două instrumente camerale.

Reamintim faptul că semnele nescrise ale partiturii sunt relevabile doar prin experienţa şi cunoaşterea în profunime a unui stil componistic, atât sub aspect tehnic-interpretativ cât şi ca limbaj muzical specific.

Predominanţa ornamentelor în apogiaturi cu triluri, atât la *cello* cât şi la pian, impune o tehnică de atac al clapei cvasi clavecinistic, redând imitativ sonorităţile în *detaché* sau *legato* de frazare ale violoncelului.

Ca aspect cameral-interpretativ tipic subliniem încă o dată importanţa funcţiei acompaniamentului, prezent la pian la mâna stângă, acompaniament care, în ciuda libertăţilor – *quasi parlando* – de frazare ale liniei melodice, declarat cantabile, trebuie să menţină o pulsaţie constantă, de optimi, aduse în figuraţie armonică tip *bas albertin*. Dificultatea tehnică, pentru pianistul cameral, rezidă în faptul că şi mâna stângă, în ciuda rigorii ritmice impuse este obligată să urmărească totuşi infinitezimalele cezuri şi respiraţii ale arcuirilor melodice, rezultate atât din scriitură cât şi din specificul interpretativ al fiecărui instrumentist violoncelist acompaniat.

Ţinem să comentăm şi sfârşitul acestui *Adagio*, ultimele lui patru măsuri (Exemplul 2), pentru a sublinia dificultatea realizării ca final de ansamblu cameral, a simultaneităţii coloristic-timbrale şi agogice a celor două instrumente, date fiind libertăţile impuse atât de indicaţiile de mişcare (*dim. e ritard.*.), de libertatea de execuţie a trilurilor, cât şi de coroana cerută de oprirea pe acordul Dominantei (cu sensibila tonalităţii ţinută de violoncel !), semn de cezură finală din nou nescris şi neprecizat ca durată. Toate acestea sunt semne ale memoriei unui stil, indicând în fapt, pentru fiecare instrumentist, timpul subiectiv al interpretării scenice, dar cu suplimentara obligaţie a pianistului-cameral de a realiza unitatea întregului sonor pe care el îl guvernează, dat fiind faptul că el este cel care *vede* partitura generală a lucrării muzicale.

Exemplul 2 (ultimele 4 măsuri din *Adagio* şi măsurile 1 – 6 din partea a doua, *Allegro*)



Nu întâmplător menţionam anterior caracterul deschis al acestei prime părţi, cu oprire pe semicadenţă. Debutul prin *attacca* al părţii secunde dă o suplimentară dificultate atacului simultan al temei de *Allegro*, adusă în terţe la cele două instrumente, pe un motiv sincopat cu început şi final în şaisprezecimi, pe o metrică binară, specifică unui dans rapid. Vezi de aici şi importanţa *imaginării* identice, ca scenariu mental prestabilit, a trecerii de la caracterul lent, maiestuos, în ritm ternar al primei părţi, la dinamismul pulsat în şaisprezecimi al unui dans vioi, sincopat, în măsură de două pătrimi.

Tempo-ul diferit în *Allegro* (*quasi moderato*) ce trebuie imprimat încă din debut şi sincronizat între *discantul* pianului şi melodia violoncelului este deosebit de greu de realizat în absenţa unor *feed-back*-uri comune celor doi instrumentişti, datorate repetiţiilor în care s-au stabilit tempii corecţi pentru toate cele patru mişcări ale sonatei. Deşi prestabilite – aflate în memoria fiecărui interpret – nu întotdeauna atacurile simultane coincid, dată fiind încărcătură suplimentară de emoţii şi afectivitate indusă de cadrul scenic şi prezenţa publicului.

De relevat, din nou, prezenţa de spirit şi memoria de dincolo de partitură de care trebuie să dea dovadă pianistul, obligat să adapteze, din mers, integritatea discursului sonor totalizator prin subtila cunoaştere a caracteristicilor tehnico-interpretative, dar şi psiho-emoţionale ale fiecărui violoncelist cu care cântă această lucrare muzicală.

Comentăm în continuare alte tipologii ale pianisticii de acompaniament cu caracter cameral prin apelul la un subtil exemplu muzical al **Clasicismului muzical** – ***Sonata nr. 3 op. 69 în La major pentru violoncel şi pian*** **de Ludwig van Beethoven**. Observăm că, amintind de specificul concertelor instrumentale beethoveniene, *Scherzo*-ul din partea a doua înlocuieşte menuetul clasic, prezent în sonatele lui Haydn şi Mozart.

Absenţa indicaţiei de *mişcare* pentru dansul ternar lent, în trei pătrimi, ce se cere a fi interpretat (Exemplul 3) induce dificultatea iniţierii unui *tempo* just, specific unui *scherzo* pur instrumental, în care acel *Allegro molto* doar sugerează, ca amintire, paşii de dans ai menuetului de curte originar. Încă odată, cunoaşterea *caracterului* muzicii sugerează *mişcarea* corectă a acesteia!

Exemplul 3 (măsurile 1 – 24)

Scherzo
Allegro molto

Allegro molto

O problemă specifică de interpretare a temei *scherzo*-ului este suprapunerea unui motiv anacruzic sincopat, în discant, cu pulsaţia specific ternară, pe *ictus*, din acompaniamentul mâinii stângi. Suprapunera celor două tipuri de accente, unul expresiv, din formula de sincopă şi unul metric, pe primul timp al măsurii ternare, este intenţionat subliniată de compozitor prin *sforzando*-urile indicate în partitură, pe debutul celulelor motivice sincopate De precizat că, în manuscris, acestea erau indicate prin *piano* şi *sforzando*-uri, la care nota editorului precizează că Beethoven însuşi, în corectura ediţiei tipărite a înlocuit cele două nuanţe prin semnele de ***ff*** şi ***sff***.

Păstrarea constantă a celulei motivice de sincopă anacruzică identifică această formulă ritmică cu *hemiola*, ca modalitate specifică de a schimba sensul metricii, iniţial enunţate prin fracţia măsurii, într-unul de tip contrastant. Adică, ternarul afirmat prin măsură şi acompaniamentul mâinii stângi, identificabil cu caracterul dansant al originarului *menuet*, este contrabalansat de o formulă binară, rezultată prin procedura sincopei, mereu legate peste bara de măsură, suprapunând astfel două pulsaţii diferite, una în metru binar şi cealaltă în ternar, procedeu care în muzica romantică şi în cea a secolului XX va fi pe urmă îndelung exploatat prin afişarea pe verticală a polimetriilor şi poliritmiilor.

Spre deosebire de pianist, preluarea motivicii sincopate la violoncel este dificil de realizat tocmai pentru că acesta nu are în subsol un acompaniament pe care să şi-l ofere singur, ci trebuie să asculte fie mâna stângă a pianistului, care dă pulsaţia de timp ternar, fie caracterul binar al melodiei din discantul pianului ce enunţă tema în *hemiole* a *scherzo*-ului. Suprapunerea corectă a intrărilor la cele două instrumente este dificil de realizat în absenţa scenariului mnemic, rod al repetiţiilor de ansamblu anterioare, care să vină să clarifice şi să dea expresivitatea cerută de compozitor prin subtila manieră de construcţie a temei muzicale din *scherzo* beethovenian.[98]

Din punct de vedere estetic, caracterul de glumă al *scherzo*-ului pur instrumental este subliniat aici prin această metrică săltăreaţă, „şchioapă”, care parcă

[98] Nu întâmplător potenţialul acestei formule metro-ritmice, *hemiola*, va fi exploatat la maximum în creaţia brahmsiană, succesor îndreptăţit al muzicii beethoveniene.

îşi râde de solemnitatea şi caracterul dansant al menuetului originar, direct legat de alternanţa paşilor de dans în ritm ternar.

Ceea ce Mozart a simţit, eludând solemnitatea menuetului ca dans de curte – vezi de exemplu partea a treia, finală, a *Sonatei nr. 9 în Fa major KV 377 pentru pian şi vioară* – şi imprimându-i seninătatea muzicii pur instrumentale, este definit deja de Beethoven prin înlocuirea formei de *menuet* cu *scherzo*-ul, ca parte mediană a sonatei.

Corelarea motivicii sincopate între cele două instrumente nu este uşor de realizat, chiar şi după multe repetiţii, tocmai prin caracteristicile de emisie diferită a sunetului muzical, date de specificul construcţiei lor. Dificultataea ansamblării acestei teme muzicale beethoveniene derivă din faptul că atacului cu accent de sincopă de la mâna dreaptă a pianistului trebuie să-i corespundă câte o trăsătură de arcuş, cu accent impus a violoncelistului, iar gestica instrumentală specifică cordarilor este greu de suprapus ca simultaneitate şi culoare expresivă cu *touché*-ul specific pianistic.

Perfect ancorat în aria **Romantismului muzical**, dar în acelaşi timp şi continuator al muzicii clasice, Johannes Brahms dezvăluie în sonatele sale câteva direcţii, printre care, ceea ce este propriu compozitorului, profunzimea ideilor muzicale cu o puternică dramaturgie sonoră – de pildă în *Sonata nr. 1 op.5 în fa minor pentru pian* şi în *Sonata nr.3 op.108 în re minor pentru vioară şi pian*, ca şi predilecţia pentru o muzică lirică – în *Sonata nr.1 op.78 în Sol major pentru vioară şi pian.* La Brahms determinăm o coeziune perfectă între stilul polifon şi cel omofon, ducând spre o întrepătrundere variată a liniilor melodice şi contrapunctice, a cărei rezultantă este afirmarea unei bogate palete armonice pe verticală.

Deşi compuse în ultimii ani ai vieţii, cele două creaţii îngemănate, *Sonatele op.120 nr. 1 în fa minor* şi *nr. 2 în Mi bemol major pentru clarinet / violă şi pian* rămân la fel de reprezentative pentru trăsăturile de permanenţă ale simfonismului şi stilului său, asemenea celorlalte sonate duo pentru instrumente cu coarde şi pian.

Sonata nr. 1 în fa minor op. 120 pentru clarinet / violă şi pian **de Johannes Brahms** este un exemplu relevant de îmbinare a organizării şi organicităţii gândirii muzicale, pe de o parte, cu libertatea desfăşurării ei, pe de altă parte. Atitudinea creatoare se desprinde în primul rând din concepţia formei, construită

cvadripartit, în manieră clasică, dar pe o desfăşurare interioară proprie, aparent spontană, tipic romantică.

Indicaţia de tempo, asociată termenilor de expresie ai primei părţi, *Allegro appassionato*, suprapusă încadrării într-o metrica ternară, pe o scară modală de *fa minor* descendent, induce aerul aparte, visător al *introducerii* sonatei, cântată de pian(Exemplul 4).

Practic este o melodie adâncită timbral în trei octave, nearmonizată, sugerând un caracter quasi arhaic, misterios, subliniat şi de subtila încheiere a acestei părţi introductive, dată de gestul melodic în mişcare descendentă, pe treapta a doua coborâtă – sunetul *sol bemol* – care conturează astfel o scară modală de *fa minor frigic*.

Se poate vorbi aici despre o introducere modală peste care se suprapune tema în caracter ternar, bazată pe o formulă ritmică „protocelulară restrânsă la succesiunea a două valori temporale inegale",[99] de tipul lung-scurt (doime-pătrime),[100] adusă de linia melodică a clarinetului, respectiv violei. Tema prezentată este deja tonală, cu relaţii tonal-funcţionale aparţinând limbajului armonic clasic, impunând abia aici şi sensibila tonalităţii.

În pofida aparenţei de curgătoare improvizaţie, în special în partitura clarinetului / violei, stilul acestui *Allegro appassionato* prezintă o minuţioasă elaborare a ţesăturii sonore, sprijinită pe elemente de ciclicitate, melodice sau ritmice. Se impune astfel o idee muzicală enunţată cu simplitate, în octave, de pian, instrument care realizează cadrul evoluţiei materialului muzical, prin rezonanţele unui epic „a fost odată" perfect identificabil în debutul şi concluzia formei primei părţi a sonatei.

Conturul melodic al motivului iniţial (primele patru octave) va intra în componenţa ideilor muzicale consecutive ale formei de sonată: al *primei teme*, al punţii spre *tema* a *doua* şi spre *Tratare*, cât şi al elaborărilor din secţiunea mediană, revenind –

---

[99] Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p.576.

[100] Vezi „silabele *longa* şi *brevis*, unităţi ritmice elementare (primare), din jocul cărora se formează toate ritmurile." De altfel, „în conceptul antic *brevisul* constituie şi este sinonim cu *timpul prim* (*kronos protos*) în ritm." Ca formulă ritmică poetică de structură bisilabică, piciorul ritmic alcătuit dintr-o *longa* urmată de o *brevis* este numit de estetica antică elină *ritm trohaic* (sau *horeu*), cu menţiunea că în limba greacă *troheos* = iute, repede, Victor Giuleanu, *op. cit.*, cf. p.593.

în formula originară – în *Repriză* şi în *Coda*, unde pianul readuce în întregime fraza introductivă ce încheie traiectoria în arc a muzicii acestei prime părţi.

Exemplul 4 (măsurile 1 – 11)

Johannes Brahms, Op. 120. Nº1.

Falsa anacruză, prefigurată de saltul ascendent de cvartă (pe *ictus*) din introducere, induce auditiv o metrică binară peste una ternară, ce se va regăsi ca procedeu componistic constant şi consecvent în toată sonata, tradus în *semnele* partiturii prin lanţurile de sincope – *hemiole* – care apar fie la un instrument fie la celălalt, fie la amândouă simultan, ca direct rezultat al acestor suprapuneri bine gândite de binar cu ternar date prin scriitura motivică îndelung elaborată.

Din punct de vedere agogic, libertatea aparentă de redare expresivă a introducerii pianului trebuie temperată brusc prin constanţa pulsaţiei de optimi ce apar la mâna stângă în arpegieri de acorduri şi care susţin tema expusă de clarinet/violă. Faptul că, în timp real cele patru optimi ale pianului durează exact cât doimea accentuată din motivul tematic al clarinetului / violei (doime plus pătrime în mod constant) impune pianistului obligaţia ca prin pulsaţia, egalitatea acestor patru optimi, să prefigureze tempo-ul în care instrumentul melodist îşi va expune tema.

Aspectul tonal-funcţional clasic al temei expuse de clarinet în debut se scufundă treptat în acelaşi modal frigic cu treapta a doua coborâtă enunţat anterior de pian (Exemplul 5).

Exemplul 5 (măsurile 18 – 24)



Se afirmă şi aici acelaşi binar simplu, în ritmică punctată, suprapus formulei ternare a temei, prezentă acum în *discantul* pianului, pe când linia basului iniţiază un dialog suplimentar, în valori de optimi, cu clarinetul / viola.

Rezultă o polimetrie triplă, binarul clatinetului / violei fiind suprapus peste ternarul *discantului* şi binarul rezultat prin *hemiole* de la mâna stângă a pianului. Totul este adâncit expresiv printr-o stilemă a Barocului instrumental şi vocal, aşa-numitul *passus duriusculus* sau *passus dolorosa*, adus de melodica descendentă din bas. Este încă o revenire înspre trecutul modal al muzicii occidentale, reiterată prin acest pas cromatic descendent, care induce un caracter aparent liber în redarea materialului sonor.

Ca „intreg' muzical-cameral nu este uşor de realizat, pentru că impune un atac sincron al valorilor pe verticală, mai ales că, pe lângă nuanţa de *diminuendo* cerută de compozitor, trecerea de la *fp* la *pp* se face printr-un nescris *rallentando* pe care ambii instrumentişti trebuie să îl execute în aceeaşi manieră.

În absenţa unui scenariu anterior gândit, astfel de pasaje conclusive, dificile agogic – ca termen ce teoretizează o trăire specific romantică a expresiei muzicale – nu pot fi unitar realizate, intervenind fie decalaje, fie absenţa expresivităţii, tocmai pentru că arcuirea agogic-expresivă, figurată de cele două măsuri de câte şase optimi, se impune a fi executată de fiecare dată altfel de către pianistul acompaniator, inclusiv

ca şi dinamică şi timbralitate, atât în funcţie de instrumentul melodist (clarinet sau violă), cât mai ales în raport cu nivelul de pregătire profesională al partenerului cameral.

Coda primei părţi (Exemplul 6) este gândită în cheia reamintirii motivului introductiv al pianului, adus de această dată conclusiv, în relaţia de tonică-dominantă, estompând astfel caracterul modal iniţial afirmat prin schimbarea culorii înspre o relaţie plagală. Noul colorit este sugerat atât prin nuanţă – *piano*, cât şi expresiv – *sotto voce*.

Exemplul 6 (măsurile 224 – 236)



Motivul iniţial este adus din nou în stil imitativ, ca răspuns la dominantă, fiind de fapt „faţa" iniţială a temei pianului – un alt *chip* al *reamintirii.* Caracterul deschis, de amintire ce se pierde în depărtare, este dat şi de finalul pe cvinta acordului tonicii, cântată de instrumentul melodist şi anticipată auditiv, prin cele două acorduri *goale* (fundamentală – cvintă) de *fa* (măsurile 229-230). Măiestria pianistică intervine tocmai în schimbarea culorii timbrale şi expresive a acestor *do*-uri repetate, subliniindu-le dubla lor funcţionalitate: de element acordic – vezi caracterul deschis al

respectivului acord – cât şi de dominantă de *fa minor*, ca şi aspect cadenţial deschis, adâncindu-i astfel sunetului repetat semnificaţia expresivă.

Tehnic vorbind, pianul sugerează această dublă timbralitate prin accentuarea diferită a celor două acorduri succesive de *fa minor*, în valori de doimi cu punct: prima dată cu conducerea *legato*-ului expresiv al temei pianului înspre *fa*-ul tonicii, conturând mişcarea ascendentă a liniei melodice – deşi ca poziţie acordică acest sunet de *do* este în interiorul acordului; a doua oară, reluarea acordului translează accentul de pe sunetul tonicii pe sunetul *do*-ului, gândit aici ca cvintă a acordului de *fa minor*. De remarcat că, pe o scriitură identică se pot face timbralizări diferite, prin sublinierea altor sunete din structura acordică.

Fa-ul iniţial este adus, succesiv, în două registre extreme ale pianului – îmbăţişând parcă *do*-ul clarinetului, păstrat într-un registru median – sugerând, estetic-expresiv, îndepărtarea amintirii spre zări îndepărtate, cu atât mai mult cu cât reveria este accentuată prin apelul la un element sonor revolut – *terţa picardiană* – ce deschide şi mai mult culoarea acordului final.

Ca reuşită tehnic-expresivă, pentru a prinde culoarea diferită a arpegiilor pianului, cei trei *do* finali, articulaţi de clarinet / violă primesc din partea pianistului acompaniator indicaţia de redare în trepte dinamice, prin *crescendo* şi *decrescendo*. [101]

Subliniem că acest final în arpegii ascendente de tonică, ce se pierd în zona acută a discantului se regăseşte, ca formulă expresivă, în multe momente cadenţiale de sfârşit ale compoziţiilor brahmsiene (de pildă finalul părţii a treia a *Concertului nr. 2 în Si bemol Major pentru pian şi orchestră*).

Spre deosebire de liedul schubertian, tema părţii a II-a a sonatei brahmsiene – *Andante un poco Adagio* (Exemplul 7) – sugerează mai degrabă. nobleţea unui cântec fără cuvinte. Pata de culoare este indusă de data aceasta printr-o adâncire armonică, o

---

[101] Şi acest exemplu demonstrează modalităţile pianistice diferite de realizare a ansamblului cameral, chiar şi într-un moment relativ simplu, din punct de vedere tehnic. Deosebiri timbrale (clarinet sau violă), de temperament, de tehnică instrumentală, de intuiţie, sensibilitate sau cultură muzicală – pentru toate, de fiecare dată, pianistul acompaniator poate să schimbe culoarea timbrală, agogica, dinamica şi sensul ascuns al muzicii. Remarcăm că, nu odată, pianistul este nevoit să-şi adapteze – uneori fără nici o repetiţie prealabilă – tehnica expresivă la orice fel de instrument, calitativ vorbind, având grijă totuşi să nu-şi dezechilibreze partenerul cu propriile-i probleme de acomodare pe pianul cu care este nevoit să cânte.

alternanţă bitonală de *La b Major – fa minor*, întărind ambiguitatea mesajului sonor şi reunind cele două prime părţi ale sonatei în aceeaşi ideaţie a *amintirii* şi *reamintirii.*

Tratarea ornamentală, prin ritmică punctată, de dans binar lent, plus anacruza melodică în treizecişidoimi a mişcării melodice descendente, pe aceeaşi formulă de tetracord exploatată şi în partea întâi, impune adâncirea înspre registrul grav, în trei planuri timbrale, succesiv atacate în acompaniamentul armonic al pianului şi aduse tot în mişcare descendentă şi într-o triplare a aceleiaşi melodici coborâtoare, planuri care necesită permanent a fi echilibrate şi acordate cu sonoritatea instrumentului melodist, cu diferenţieri relevante impuse de cele două timbruri specifice – clarinet sau violă.

Exemplul 7 (măsurile 1 – 12)

Dificultatea realizării ca întreg sonor a acestei teme ce aminteşte nobleţea mişcării solemne a unui Dans de Curte constă în echilibrarea agogicii fine, permanente, precum şi a nuanţelor diafane, cu tempo-ul lent, în care doimile din discantul pianului trebuiesc susţinute de o subtilă pedalizare, cu atât mai mult cu cât planul melodic al pianului, tratat într-un registru grav la ambele mâini, este necesar să umple prin armonicele sunetelor joase spaţiul sonor dat de registrul relativ înalt în care îşi expune instrumentul melodist *cantilena.*

Pe finalul acestei secunde părţi a sonatei (Exemplul 8) reluarea acompaniamentului iniţial de la pian prin infime rarefieri ale emisiilor sonore, intermediate de alungirea pauzelor, dar şi prin amplificarea, de această dată pe extreme, a registrelor din discantul şi basul pianului, lasă din nou (aidoma sfârşitului părţii întâi) melodia, cântată de clarinet / violă, în registrul median al structurilor verticale, tocmai pentru a sugera, în plan muzical, aceeaşi idee a amintirii ce se pierde în trecut.

Exemplul 8 (măsurile 70 – 81)



Ca şi în finalul părţii întâi, acelaşi *do* repetat la clarinet / violă este modulat acum agogic de către compozitorul însuşi prin formula ritmică de sincopă inegală,

adusă în *diminuendo* în ultimele măsuri şi susţinută prin ritmurile complementare de la pian. Tempo-ul lent presupune o pedalizare atent studiată, necesară pentru umplerea spaţiilor sonore ample ale scriiturii componistice.

Dificilă pentru instrumentul melodist este, deşi nu ar părea, redarea cu acurateţe a liniei melodice, cu atât mai mult cu cât pianul menţine, pe ultimele patru măsuri, o pedală de *La bemol major* a cărei terţă este chiar sunetul repetat de clarinet / violă în final şi cu atac decalat faţă de pian. Deşi aduse în plan median faţă de amploarea ambitusului sonor acordic abordat la pian, ce cuprinde practic toate registrele, intervenţiile clarinetului / violei sunt extrem de transparente, tocmai prin timbralitatea specifică, gravă şi caldă, atât a clarinetului cât şi a violei.

Sonoritatea diafană de *cantilenă* este reluată pe final la pian, tratat ca solist în acest moment, prezentând ca încheiere un personaj melodic cunoscut, misteriosul *sol bemol*, care în introducerea pianului din partea întâi inducea caracterul de *mod frigic* tonalităţii de *fa minor* şi care integrat aici acordului de *La bemol* readuce, ca *amintire*, acelaşi caracter modal, de data aceasta al unui mod major – *la bemol mixolidic*.

Caracterul straniu al acestui *sol bemol* este reiterat şi prin aducerea lui în registrul înalt al pianului, pe pedala finală de tonică, ca început al aceluiaşi pas cromatic descendent, întâlnit în prima parte a sonatei în basul pianului, prezent acum ca o amintire celestă a unei figuri poetice numite *passus dolorosa*.

De altfel, întreaga sonată este gândită ca o arhitectură în oglindă – având ca termen de referinţă culoarea tonalităţilor – în formă boltită, sieşi recurentă, ce-i conferă o dublă nuanţă tonicii de *fa*:

partea I-a	partea a II-a	partea a III-a	partea a IV-a
fa minor	*La bemol major*	*La bemol major*	*Fa major*

De la *magister* la *discipolul* inovator, acesta este pasul pe care dorim să îl facem analizând în continuare doar un *moment* din **creaţia enesciană**.

Lirismul artei lui George Enescu, nevoia destăinuirii prin muzică, „nevoia de a cânta” – aceeaşi care constituie însăşi raţiunea de a fi a doinei – s-au tradus în

modul cel mai direct în limbajul muzical al compozitorului, printr-un *primat esențial al melodiei.*

Forța cu care legile melodiei se impun întregului său limbaj (redând mai degrabă un fenomen de conservare a „energiei" melodice decât o propriu-zisă transmitere de caractere) măsoară în cele din urmă însăşi capacitatea înnoitoare a muzicii lui George Enescu, jalonându-i trăsăturile care o fac să participe la progresul artei muzicale contemporane.

Concomitența planului diatonic cu cel cromatic, izvorâtă dintr-o concepţie modală asupra spaţiului sonor – utilizarea sferturilor de ton cu funcţii structurale, primordialitatea principiului tematic faţă de cel tonal în constituirea formelor, heterofonia ca un mijloc de exprimare „distributivă" a fluxului monodic, ca principiu mediator între monodie şi polifonie – reprezintă un aspect care demonstrează uriaşul arc peste timp ce leagă creaţia compozitorului român de epoci, tradiţii artistice şi de cultură, gândite ca etape şi modalităţi de structurare a *noului* în limbajul muzical.

Caracterul popular, lirismul melodiei, evident impregnate în memoria compozitorului de autenticitatea interpretărilor lăutarilor auziţi în copilăria sa, îşi găsesc, prin tratare în cheie cultă, perfecta înfăţişare într-o lucrare camerală de referinţă universală: ***Sonata a III-a op.25 „în caracter popular românesc" pentru pian şi vioară***.

Ca prim deziderat ce trebuie depăşit în interpretarea acestei sonate se impune armonizarea, ca plajă sonoră, a emisiei netemperate a viorii cu temperanţa dată prin construcţie sunetelor pianului, de unde şi rezultanta unei noi timbralităţi, ca *întreg* instrumental cameral dat de asocierea celor două moduri diferite de producere a sunetelor muzicale.

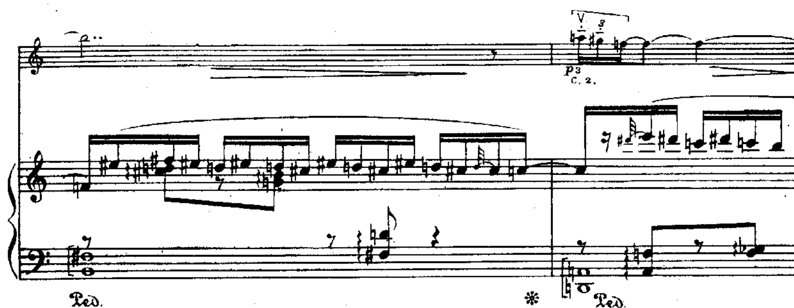
Pentru instrumentiştii care abordează această lucrare intrarea în atmosfera melancolică a primei părţi a sonatei – cu toate ornamentele şi formulele ritmice ce se doresc explicite de către compozitor, pe lângă indicaţiile de expresie şi caracter, amănunţite şi permanente – nu se poate face în absenţa cunoaşterii din interior a caracterului particular al melosului popular românesc.

Orice aplicare mecanică a tuturor indicaţiilor din partitură, în lipsa înţelegerii modelului sonor şi mental al compozitorului, nu face decât să o îndepărteze de caracterul ei autentic românesc, transpus însă într-o gândire şi o imaginaţie cultă, universal integratoare. Oricât de virtuoz ar fi pianistul interpret, în absenţa unei cunoaşteri din interior a spaţiului românesc, cu rol de *amintire* generatoare de *melos* specific, chiar şi cu toată abundenţa de indicaţii, la toate palierele semantice ale partiturii, redarea *caracterului popular românesc* nu se poate realiza fidel sau autentic.

Prezenţa acestei sonate enesciene într-o lucrare dedicată memoriei, implicit celei muzicale, nu este întâmplătoare. Poate tocmai pentru că experienţa şi cunoaşterea – datorate memoriei transmise din generaţie în generaţie de interpreţi – au făcut posibile înţelegerea modului în care Enescu însuşi îşi dorea să-i fie interpretată această lucrare.

De altfel, şi eu, personal, am primit preţioase indicaţii expresive şi tehnice de la marele violonist Ştefan Gheorghiu, cel care reprezintă pentru generaţia noastră o legătură directă cu cultura şi spiritualitatea sunetului muzical în care s-a format şi a compus Enescu (Exemplul 9).

Exemplul 9 (partea I, măsurile 1 – 3)



Privit în cheia analizei sub două înfăţişări diferite: a) legătura de simţire şi unitatea în gândire între instrumentişti profesionişti, apropiaţi ca generaţie şi b) ca didactică a memoriei în relaţia profesor-studenţi (elevi), „întregul sonor" realizat într-o interpretare profesionistă comportă suficiente elemente de diferenţă faţă de dificultăţile de redare a libertăţilor caracteriale ale lucrării enesciene în interpretarea unui tânăr violonist de pildă, care întâmpină nu odată reale probleme în perceperea subtilei agogici a metapartiturii.

Nu întâmplător am precizat anterior funcţia memoriei în transmiterea directă a experienţei interpretative între generaţii diferite, pentru că ea se reflectă şi în abordarea cursului de practică a stilisticii pe care funcţia de pianist acompaniator o impune în relaţia cu tinerii interpreţi. Acest exemplu muzical subliniază tocmai aceste dificultăţi de imaginare şi redare autentică, în cazul tinerilor violonişti, care reuşesc cu destulă greutate să-şi asume corect, în stil, acel *senza rigore* din indicaţiile enesciene.[102]

Şi în exemplul următor (Exemplul 10) se pot uşor detecta diferenţele în interpretare între un profesionist şi un tânăr interpret, date fiind dificultăţile creeate de suprapunerea pe verticală a poliritmiilor rezultate din melodica ornamentată şi ritmizată prin formule deosebit de grele, care, în absenţa unei memorii interpretative a stilului enescian, fundamentată pe experienţă şi cunoaştere, sunt dificil de realizat.

---

[102] Noţiunea de *stil*, folosită de către compozitorii şcolilor naţionale pentru a sublinia orientarea lor filosofică şi estetică se regăseşte şi la George Enescu, care, în anul 1928, cu ocazia compunerii acestei sonate nota: „Nu întrebuinţez cuvântul de *stil* pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvântul *caracter* exprimă ceva existent, dat de la început", Dumitru Bughici, *op. cit.*, cf. p.331.

Exemplul 10 (partea I, măsurile 10 – 11)

Trecerea de la măsura simplă binară de sfârşit cu acel *senza rigore* din nou reafirmat şi intrarea în măsura următoare *a tempo*, într-o metrică binară compusă ce amplifică motivica melodică, cu toate indicaţiilor agogice amănunţite (*tranquillo* în *decrescendo* spre *pp* şi apoi *pf con grazia*) necesită nenumărate repetiţii pentru a se putea realiza efectiv cursivitatea cerută discursului interpretativ, dincolo de scriitura încărcată cu formule ritmice şi ornamentale, prezentă atât la pian cât şi la vioară. Se relevă încă odată importanţa experienţei şi cunoaşterii de către pianistul acompaniator a unor informaţii relevante pentru realizarea în stil a „întregului" sonor cameral.

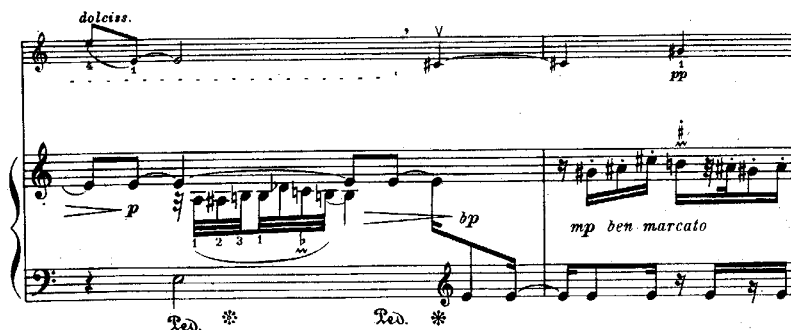
Exemplul este relevant tocmai prin confruntarea a două feluri de memorie, ambele subiective, pentru că violonistul are scrisă în partitura sa o înşiruire de note lungi, cu indicaţii agogice şi expresive mai mult sau mai puţin relevante pentru propria sa experienţă, mai ales dacă este vorba despre un tânăr interpret. Pe când pianistul, care are în faţă partitura completă, este obligat, prin importanţa dată lui chiar de către compozitor, să urmărească obţinerea unei viziuni interpretative integratoare a celor două instrumente.

Schimbarea caracterului prin trecerea de la libertăţile melancolice şi ornamentale ale melodicii iniţiale (Exemplul 11) la un tempo mai mişcat – precis conturat prin formulele sincopate şi prin şaisprezecimile în *staccato* şi în ritm punctat, cu pauze, imitând specificul sonorităţii unui ţambal – cerut de caracterul unei melodii

vioaie, apropiată paşilor de joc popular, ridică noi probleme de ansamblare a întregului sonor.[103]

Nu este locul să comentăm aici dificultăţile tehnico-interpretative pe care pianistul însuşi trebuie să le surmonteze fără a afecta discursul sonor integrator sau chiar siguranţa în redarea textului muzical a violonistului pe care îl „acompaniază”!

Exemplul 11 (partea I, măsurile 28 – 29)



Totuşi, exemplificăm acest lucru prin următorul fragment din sonata enesciană (Exemplul 12), care se leagă de dificultăţile tehnice anterior specificate, amplificate aici printr-o ritmică punctată şi sincopată în şaisprezecimi şi cu accente impuse de compozitor pentru a reda sonor cât mai autentic, mai aproape de *ethos*-ul specific melodiei de joc popular românesc, prezente mai întâi doar la pian şi amplificate apoi la ambele instrumente, punând probleme de ansamblare şi de coincidenţă a atacului acestor formule ritmice, în sine dificil de realizat chiar şi individual, cu atât mai mult într-un sincron obligat de partitură şi de caracter.

[103] Sunt de remarcat aici atât diferenţele între interpreţi profesionisşti, care reuşesc (în general) aceste schimbări „naturale” de tempo în modul cel mai firesc, cât şi „etapele” pe care în mod necesar le parcurge un violonist mai tânăr în procesul „apropierii” de caracterul lucrării, pianistul trebuind, de fiecare dată, să „intuiască” posibilităţile tehnico-interpretative ale partenerului de ansamblu cameral.

Exemplu 12 (partea I, măsurile 32 – 33)



Un moment revelator (Exemplul 13) pentru scriitura bogată, stufoasă, foarte precis notată din punct de vedere al ritmurilor complexe a căror redare – ca textură coloristică integratoare la cele două instrumente, pe un caracter în fapt, liber, de execuție, impus de sugerarea unei *melopei* de sorginte populară – ilustrează elocvent întreaga problematică tehnică și expresivă a acestei prime părți a sonatei enesciene.

Exemplul 13 (partea I, măsurile 63 – 66)



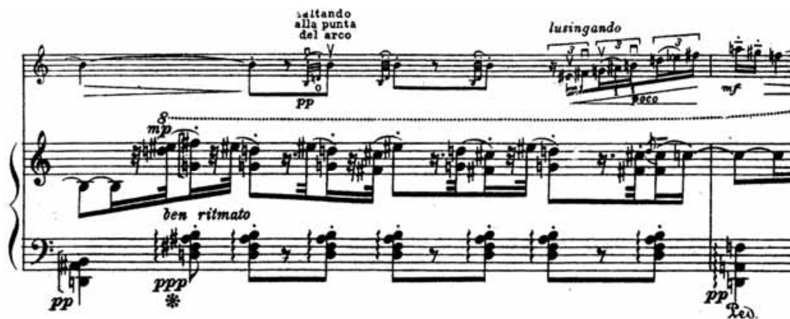


Se suprapun aici probleme legate de tuşeu pianistic, permanent adaptat formulelor ritmico-melodice ale viorii, cântate în caracter liber, însă fără a deforma totuşi ritmurile clar conturate de compozitor şi care se pretind a fi respectate. Cezurile, respiraţiile, simultane sau alternative, cerute de *melos*-ul narativ al acestui dificil moment interpretativ, nu pot fi realizate în absenţa unei *memorii anticipative* (de dorit a fi la ambii instrumentişti !), rezultând de aici şi importanţa repetiţiilor de ansamblu ce îşi vor spune pe scenă ultimul cuvânt.

Încă un element unificator, esenţial în realizarea întregului sonor este pedalizarea indicată în partitură, care trebuie să respecte şi să sublinieze întocmai caracterul liber al interpretării violonistului, prin aplicarea unei subtile diferenţieri a tehnicilor specifice pretinse de realizarea unei timbralizări adecvate, de ansamblu.

Meşteşugul componistic este relevat în următorul exemplu (Exemplul 14) prin noua faţă a temei.

Exemplul 14 (partea I, măsurile 75 – 78)





Ea este inițial expusă la pian în debutul lucrării și adusă acum în repriza formei de sonată într-un mod deosebit de original, în vocea viorii, ascunsă subtil în latența unei melodii populare complet diferită ca și caracter față de prima sa înfățișare: o melodie ritmată, specific lăutărească, inclusiv prin redarea tehnică specială – *alla punta del arco*.

Acompaniamentul pianului, chiar prin indicația compozitorului de *staccatisimo ben ritmato* trebuie să contribuie la articularea incisiv ritmată, deși într-o nuanță extrem de mică – *ppp* – ce este necesar să sugereze timbralitatea caracteristică unui acompaniament de țambal, redat și prin executarea arpegiată a acordurilor mâinii stângi.

Dificultățile de ansamblu și tehnic expresive sunt ulterior amplificate și prin preluarea melodiei lăutărești a viorii, cu imprimarea aceluiași caracter, în limitele posibilităților de exprimare ale unui instrument temperat, în discantul pianului, suprapusă cu menținerea în formulă de *ostinato* ritmic a acompaniamentului mâinii stângi. Peste toate acestea se adaugă formulele de culoare lăutărească ale viorii, aidoma unui subtil comentariu complementar, unde pianistul, în aceleași nuanțe extrem de reduse trebuie să realizeze echilibrul întregului sonor, atât sub aspectul ritmicii complexe, cât și al redării cursive a temei săltărețe de la mâna dreaptă.

Succintele analize interpretative, preluate din prima parte a sonatei enesciene vin să sublinieze faptul că toată această problematică specifică acompaniamentului pianistic de tip cameral este relevantă tocmai pentru că, dincolo

de propriile dificultăţi tehnico-interpretative, pianistul trebuie să urmărească, pas cu pas, realizarea integratoare a celor două discursuri sonore complementare, adaptându-şi permanent propriile formule ritmice şi propria agogică libertăţilor de execuţie naturale, fireşti, din linia melodică a viorii.

Încheiem acest periplu analitic ce şi-a dorit să sublinieze câteva particulare aspecte ale memoriei interpretative, fixate de semnele nescrise ale *metapartiturii*, prin câteva comentarii legate de **rolul pianului într-un ansamblu cameral**.

Lucrarea aleasă ne apropie, muzical vorbind, de epoca modernă a limbajului componistic. Este vorba de: ***Parade (in memoriam Erik Satie) pentru ansamblu de percuţie, contrabas şi pian*** de compozitorul clujean **Ede Terényi**.

Este deja o lucrare „clasică" ca şi scriitură faţă de stilurile promovate de muzica contemporană. Păstrând încă o grafie tradiţională, aceasta este concepută ca o suită instrumentală în care alternanţa de mişcări şi caractere diferite se desfăşoară, în mod declarat, sub influenţele melodicii de jazz. [104]

Alcătuită din 5 părţi (*Tempo di Swing*, *Allegretto*, *Lento*, *Allegro* şi *Presto*), fragmentele muzicale analizate fac parte din partea a III-a şi partea a V-a. *Lento* şi *Presto* au fost selectate tocmai pentru că aduc două mişcări contrastante: prima lentă, cvasi introducere, însă conţinând un segment median de sorginte formală clasică, *Trio – Fugato,* într-un *Presto, ben ritmato* şi cea de a doua mişcată, ca şi moment de virtuozitate instrumentală de ansamblu.

În partea a treia, *Lento*, (Exemplul 15) funcţia pianului este dată de rolul său unificator, din punct de vedere timbral, între cele două compartimente: percuţia – în care marimba are un rol melodic, cvasi improvizatoric, dublată fiind de formulele ritmice, în *ostinato* de la tobe – şi contrabasul, care preia o contramelodie, dublând între timp şi pulsaţia, menţinută acordic de către pian de la începutul acestei părţi.

[104] Această lucrare a fost interpretată într-un recital de muzică modernă de către o formaţie specializată într-un astfel de gen de muzică – *Ansamblul de percuţie* al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, ansamblu condus de prof. univ. dr. Grigore Pop, cu ocazia unui concert susţinut la aniversarea a 30 de ani de existenţă a acesteia, în martie 2006, în *Sala Studio* a Academiei.

Exemplul 15 (*Lento*, măsurile 1 – 10)

Pianul trece de la rolul echilibrator, de acompaniament armonic și de menținere a caracterului mișcării prin constanța pulsației, la unul melodic, intrând în unison cu melodia marimbei, fapt ce pune de data aceasta probleme de sincronizare ritmică între cele două instrumente ce conturează profilul melodic. De fapt este ca un moment de *tutti* orchestral (vezi momentul de *Più mosso*) pentru că toate instrumentele preiau aceeași melodie la unison. Se remarcă scriitura deosebit de amplă, acordică, de la pian, dificil de realizat tehnic, într-o nuanță masivă de *ff*, plus pedala de *la* din bas

care susţine întregul eşafodaj armonic, necesitând inclusiv o pedalizare expresivă, de efect.

În ultima secţiune, *Presto*, (Exemplul 16) pianul preia rolul de conducător al ansamblului cameral, atât prin faptul că enunţă tema, cât şi prin aceea că trebuie să impună din start ritmica specifică, de alternanţă de binar cu ternar, dintr-o măsură de şapte optimi.

Exemplul 16 (*Presto*, măsurile 1 – 6)

Ca un factor pur subiectiv, din unghiul pianistului, trebuie să menţionăm faptul că, în momentul concertului, dificultăţile tehnice şi de asamblare au fost amplificate de dispunerea scenică a instrumentelor, ce nu-i permitea un contact vizual cu toţi instrumentiştii. Pianistul, fiind aşezat la mijloc, între contrabas şi percuţie a fost nevoit, odată în plus, să preia rolul de coordonator al ansamblului cameral, cu atât mai mult cu cât şi contrabasistul îşi putea reda corect partitura doar urmărind ceea ce cânta pianul.

În ceea ce priveşte scriitura componistică este de specificat că rolul melodic trebuie susţinut tot timpul la mâna dreaptă de către pianist, inclusiv pe formulele melodice variaţionale cântate împreună cu marimba, într-un dialog permanent ce trebuie dozat şi condus cu atenţie.

Fiind scrisă practic pe tiparul formal al unei *Teme cu variaţiuni*, profilele melodice conturate de compozitor în această ultimă parte a lucrării vor sluji ca puncte de plecare în momentul de improvizaţie al pianului din variaţiunea a noua (Exemplul 17).

Exemplul 17 (*Presto*, măsurile 69 – 81)

Aşa cum se poate observa din aceste ultime măsuri ale piesei, exemplificate aici, însemnarea compozitorului pentru acest moment improvizatoric este deosebit de simplă, doar structuri acordice care se repetă.

Este indicat în partitură doar coloritul timbral cerut. Necesităţile expresive ale „întregului sonor” pretind însă dinamizarea acestui moment prin apelul la fantezia improvizatorică a instrumentistului pianist, care, pentru a păstra unitatea tematică şi de caracter a *Presto*-ului este indicat să preia, în imitaţie liberă, motivele muzicale aşa cum au fost ele enunţate în variaţiunile anterioare.

Ca un fapt anecdotic – dar nu mai puţin caracteristic meseriei de pianist acompaniator – amintim că, din raţiuni de moment, piesa a trebuit asimilată într-un timp record de către pianist: doar în trei repetiţii, derulate într-un scurt interval de timp. Tocmai de aceea au trebuit activate toate reflexele mentale şi de memorie pentru

asimilarea şi integrarea corectă în ansamblu a partiturii pianului, mai ales că lucrarea în sine, ca şi sonoritate, nu era cunoscută dinainte de pianist, acesta neavând posibilitatea de a asculta măcar o înregistrare anterioară a respectivei lucrări.

Prin urmare, în timpul repetiţiilor, pianistul a fost nevoit să-şi „înveţe" propria parte, dificilă tehnic, simultan cu asimilarea coloritului special al fiecărui moment muzical, în funcţie de rolul celorlalţi instrumentişti în realizarea ansamblului sonor. A trebuit astfel să-şi fixeze repere mentale şi sonore direct legate de unul sau altul dintre instrumentiştii formaţiei şi să dovedească o maleabilitate deosebită în adaptarea la specificul de execuţie instrumentală al acestui ansamblu de muzică modernă.

Ca încheiere a acestui ultim exemplu de analiză specifică pianisticii de acompaniament ne permitem să facem următoarea observaţie finală. Acest al doilea fragment muzical a fost selectat tocmai pentru a face legătura – arc peste timp – cu caracterul şi rolul improvizatoric al pianului, legând într-un mod inedit preclasicul *basso continuo* de *sound*-ul *jazz*-ului, ajuns astăzi „clasic" şi îndelung exploatat de muzica modernă. Se unesc practic, într-un singur moment, două feluri şi caractere de improvizaţie ale instrumentistului pianist, relevând o dată în plus funcţia *memoriei* în susţinerea unei *experienţe* şi *cunoaşteri* stilistice adecvate.

Fața ianică **a memoriei în arta discursului interpretativ**

„Sufletul așteaptă, observă și-și amintește, în așa fel încât prin ceea ce observă să transfere ceea ce așteaptă în ceea ce își amintește. Cine ar putea să spună deci că viitorul nu există încă?” [105] Relevante sunt aceste gânduri filosofice în conturarea dublei fețe a memoriei, atât de caracteristic prezentă și în actul interpretării artistice: ca memorie întoarsă cu fața spre trecut – ce-și reamintește „modelul mental” al lucrării muzicale ce urmează a fi cântate și ca memorie a viitorului – prin anticiparea, într-o fracțiune de secundă, a tot ceea ce va „suna” pe scenă în următoarele momente. Adică, *modelul mental*, atent „instrumentat” în timpul repetițiilor, devine *scenariu mental* ce prefigurează ceea ce va urma: este experiența unui trecut ce-și imaginează un nou viitor.

Citit în altă „cheie”, acest comentariu filosofic aduce un înțeles mai profund al deja mult dezbătutului raport creator – interpret – public, configurându-i și o altă adâncime prin atribuirea funcției de mediator interpretului ce leagă prin discursul său compozitorul de auditoriul sălii de concert, unificând într-un altfel de „întreg” *ceea ce a fost* cu *ceea ce va fi*.

Modalitatea de „rememorare” a imaginilor pentru cele trei distincte *entități* ale raportului amintit este caracterizată tot de trei dimensiuni, temporale de data aceasta, ce sugerează astfel „așteptările” sufletului uman: „prezentul a ceea ce este trecut, și anume *memoria*; prezentul a ceea ce este prezent, și anume *viziunea*; prezentul a ceea ce este viitor, și anume *așteptarea*.”[106] Se poate identifica lejer, în acest nou trinom poziția mediană a discursului interpretativ, care prin *viziunea* sa justifică ideea că adevărată, reală este doar trăirea prezentului care prin rememorare se extinde atât asupra trecutului cât și asupra viitorului. „Trăire” ce nu este mai puțin subiectivă, de la interpret la interpret sau ca reflectare a ei, de la un auditor la altul.

---

[105] Sf. Augustin, *op. cit.*, p.422.
[106] Peter Kunzmann…, *op. cit.*, p.71.

Timpul subiectiv al artei muzicale, implicit cel al discursului interpretativ, îl măsurăm prin propriul suflet şi îşi va păstra traseul originar de la aşteptare la împlinire şi iar la amintire. Ca scenariu mental şi interpretativ, scenic localizat, aceste scindări al timpului subiectiv, revelate psihicului uman, se suprapun cvasi identic cu momentele unui act interpretativ: *aşteptarea* – ca imaginare anticipată a modelului mental al piesei muzicale; *împlinirea* – ca discurs interpretativ unic şi nerepetabil şi *amintirea* actului intepretativ – ca judecată estetică, critică a ceea ce a fost efectiv pe scenă, judecată ce se poate face, din nou, din trei puncte de vedere: al interpreţilor participanţi, al specialiştilor muzicieni sau ca „amintire” efectivă, mai mult sau mai puţin plăcută, pentru publicul meloman. Căci *adevărul* fiecărei intepretări constă în proprietatea spiritului uman de-a se reuni în anticiparea viitorului şi nu de a se disipa în multiplicităţi mereu în mişcare.

Nu este întâmplătoare unificarea, în acest context, a aserţiunii bergsoniene legate de timpul trăit – ca „sentiment interior al duratei” – cu afirmarea subiectivismului „mişcării”, tempo-ului muzical, indus de către interpret lucrării pe care o cântă. Gândită ca *durată* a cărei esenţă ultimă este de *a trece*, categoria esenţială a timpului bergsonian se suprapune relevant cu caracterul dinamic al muzicii ca artă temporală, măsurabilă în *duratele* sunetelor muzicale, atât de subiective, de fapt, cu fiecare intepretare artistică.

„Întregul mental” al fiecărei lucrări muzicale intepretate se suprapune *indivizibilităţii duratei* bergsoniene, căci fiecare moment al interpretării îşi are propria funcţie în realizarea „întregului” şi în proiectarea acestuia înspre trecut ca *amintire*. Dar ceea ce defineşte, în termeni absoluţi, interpretarea este caracteristica *duratei* – ca *timp* – de a fi veşnic în schimbare: căci durata nu rămâne niciodată identică cu ea însăşi, aşa cum, niciodată, o interpretare nu va fi la fel, chiar dacă vor fi aceeaşi interpreţi, aceleaşi piese şi acelaşi cadru scenic. Timpul real şi timpul subiectiv îşi vor fi spus şi aici, determinant, cuvântul.

Ca timp calitativ, eterogen, durata este percepută de artistul interpret ca realitate a vieţii sale interioare, a gândurilor şi stărilor sale sufleteşti, trăite ca *mişcare*, ca *trecere* a esenţei spiritului uman. Se relevă astfel un dualism, specific bergsonian, în care interioritatea se opune exteriorităţii, spiritul (sufletul) – materiei (corpului), materia

fiind cea care oferă în mod legitim limitele spațiale care se suprapun *spațiului* – ca reflectare a celuilalt fel de timp, măsurat şi calculat de fizicieni.

Doar la nivelul conştiinței intime, timpul se dilată sau se accelerează, apasă sau se uită – de unde acea „curgere" diferită a timpului discursului interpretativ față de timpul auditoriului respectivei lucrări muzicale. Ce dilatare a timpului se petrece în conştiința interpretului nevoit să reacționeze abil, să se adapteze rapid unui mereu neprevăzut *imbroglio* scenic. Cât efort, câte reflexe mentale, motrice, activate în miimi de secundă, pentru a salva „întregul sonor"! Şi ce surpriză, la final de recital, când, de multe ori, publicul nici nu a observat acel moment „dificil"!

Fără a fi unică referință a actului interpretativ, timpul este deci un sistem de relații ce caracterizează atât ritmul muzical, ce însoțeşte melodica piesei, cât şi ritmul existenței umane, în general. Având reprezentări diferite, ritmurile se constituie, pentru conştiința sau cunoaşterea umană, în tot atâtea straturi ale istoriei lor, redate nu liniar ci în chiar jocul temporalității lor divergente.

Aşa cum sufletul, pentru filosoful antic, participă la ***timp*** prin activitatea, funcționarea sa (*energeia* – în limba greacă), tot aşa interpretul îşi joacă rolul prin energia investită în dinamizarea discursului său sonor. Gândind *phantasia* ca simț intern ce leagă senzațiile de suflet, arta interpretului, guvernată de intelect dar şi de talent, se va întrupa, ca discurs, prin *fantasmele* sufletului şi fanteziile spiritului său. Imaginația este cea care converteşte limbajul simțurilor în limbaj fantastic, căci, nu în zadar, filosofii stoici considerau fantezia o „amprentă pe suflet" ce înlesneşte rațiunii înțelegerea fantasmelor acestuia. Şi nu întâmplător, se relevă încă o dată funcția memoriei ca depozitară atât a datelor imaginației cât şi a celor ale rațiunii – de unde dependența, condiționarea cunoaşterii şi gândirii umane de calitatea memoriei umane.

Confirmând principiul aristotelic al precedenței absolute a fantasmelor asupra cuvântului, caracterul limbajului muzical ca metalimbaj ce transcende *logos*-ul, nu este deloc întâmplător, gândit fiind ca „limbaj dotat cu retorică", în care memoria îşi are locul ei bine stabilit.

După cum, pentru ca elocința oratorului să aibă efectul scontat, trebuie memorizat nu doar materialul, pentru a fi stilizat ci şi materialul gata stilizat, tot aşa interpretul îşi gândeşte discursul său sonor pe baza unui scenariu mental, ce va unifica

aspectele tehnic-interpretative cu cele ale trăirilor afective. Doar stăpânirea meşteşugului şi măiestria artistică îi vor permite interpretului să nu se lase „furat”, pe scenă, de emoţia trăirilor specific muzicale. Mijloacele sale de expresie vor trebui atent supravegheate de intelect şi raţiune, căci interpretul este cel care trebuie să „conducă” discursul sonor înspre maxima exploatare a emoţiilor, afectelor ce se cer induse publicului receptor.

Nu întâmplător, cel din urmă „magician” al Renaşterii, Giordano Bruno spunea că toate emoţiile sunt favorabile *teatrului* interior al memoriei, căci numai profesiunile speciale, cele artistice îndeosebi, cer aplicarea voluntară a imaginaţiei. Avertismentul său este nu mai puţin valabil şi astăzi, mai ales în retorica interpretativă a discursului sonor: orice *operator* de *fantasme* – fie el şi artistul memoriei, trebuie să-şi regleze şi să-şi controleze emoţiile şi fanteziile, ca nu cumva, crezând că le stăpâneşte, să le îndure, dimpotrivă, stăpânirea.

Această stăpânire a meşteşugului artistic şi interpretativ nu este indiferent cum este educată, după cum spunea Giordano Bruno (fapt valabil, de altfel şi pentru civilizaţia modernă): „trebuie, îndeosebi să avem o grijă extremă cu privire la locul şi la modul în care cineva este educat, la studiile pe care le-a urmat, sub înrâurirea cărei pedagogii, cărei religii, cărui cult, cu ce cărţi şi cu ce autori; căci aceasta generează prin sine, iar nu prin accident, toate calităţile subiectului.”[107] Controlul şi selecţia sunt, deci, stâlpii ordinii.

[107] Ioan Petru Culianu, *op, cit.*, p.154.

Coda

De ce, totuşi, am ales ca moment conclusiv (*quasi coda*) acest prezumat *chip ianic al memoriei* ?

Pentru că, dublului „semn" al memoriei interpretative, ca discurs sonor ce include şi o memorie a viitorului (anticipativă, în fapt), i se potrivesc cel mai corect cuvintele lui Soren Kierkegaard: „viaţa trebuie trăită cu faţa spre viitor dar înţeleasă cu faţa spre trecut."

Dubla *față* a memoriei implică „progresul prin care trecutul tinde să-şi recupereze influenţa pierdută, actualizându-se", după cum spunea Bergson. Privind-o ca pe o componentă reală a spiritului uman, memoria se defineşte ca sinteză a trecutului cu prezentul, în vederea viitorului. Întregul nostru trecut exercită o presiune înainte pentru a insera în acţiunea prezentă cea mai mare parte din el însuşi.

Timp sonor, ***muzica*** intervine constant, ca memorie afectivă, *prieten* al trecutului regăsit în prezent. Amintirile noastre formează un lanţ iar caracterul nostru, decelabil în toate deciziile noastre, este sinteza actuală a tuturor stărilor noastre trecute. Practic, „nu percepem decât trecutul, prezentul pur fiind progresul insesizabil al trecutului rozând din viitor."[108]

Distanţa idealizează, estompează, pe când apropierea demitizează, alungă „aura", transformând ***amintirea*** în percepţie, în concret. Şi nu tot ceea ce e concret e frumos sau bun. Dar orice amintire «*souvenir*, *ricordo*, *memoria*, *rimembranza*, *ricordanza*, *reminiscenza*» distanţată de noi, şi în noi, devine un „bun" al nostru.

Experienţa, „teatru necesar al activităţii noastre" – în limbaj bergsonian, are ca suport mental memoria, ca „progres al tecutului în prezent."

Inteligenţa, mişcându-se în orice clipă de-a lungul intervalului ce separă planurile conştiinţei, îi dă vieţii esenţa – care este tocmai această mişcare.

Corpul nostru, ultimul plan al memoriei noastre, imaginea externă, vârful în mişcare, este împins în fiecare clipă de trecutul nostru către viitor – speranţa.

---

[108] Henri Bergson, *op. cit.*, p.131.

Urmând principiul aristotelic care spunea că „se cuvine să acceptăm îndemnuri şi de la cei ce, fără a fi specialişti, cercetează câte un domeniu şi filosofează asupră-i”,[109] am asociat *firul* memoriei unui drum al ***cunoaşterii*** şi al ***experienţei creatoare***. Căci, dacă personalitatea noastră, care se luptă în fiecare clipă cu experienţa acumulată se schimbă fără încetare, ***talentul artistului*** se formează şi se modifică chiar sub influenţa operelor sale. *Ceea ce facem depinde de ceea ce suntem*.

Natura reflexivă şi intuitivă a artistului îşi găseşte în *feţele* memoriei un „trecut” propriu, fie el şi imaginar, ce tinde să devină „prezent” original, prin creaţie. Viitorul este numai „***speranţă***”, cum spunea Aristotel. Credinţa în om şi în puterea magică a creaţiei sale ne duce cu gândul la comentariul lui Constantin Noica[110] despre clipele din urmă ale lui Socrate:

„*Poate că ultimul gând al lui Socrate a fost că fiecărui om câte un zeu lăuntric îi spune că este o fiinţă deosebită; şi omul ia în serios ce spune zeul, deci îl dezminte până la urmă; pe când Socrate nu l-a crezut şi tocmai de aceea a sfârşit prin a-l confirma.*”

---

[109] Aristotel, *op. cit.*, p.220.

[110] Constantin Noica, *Viaţa lui Platon*, eseu apărut în volumul *Platon – Dialoguri: Euthyphron; Apărarea lui Socrate; Criton*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p.27.

BIBLIOGRAFIE

*** * *** *Dicționar de mari muzicieni*, *Larousse*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000

*** * *** *Dicționar de psihologie*, autor Paul Popescu-Neveanu, Editura Albatros, București, 1978

*** * *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984

*** * *** *George Enescu*, *Monografie*, coordonator Mircea Voicana, Editura Academiei, București, 1971

*** * *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan Publishers Ltd, Oxford University Press, 2001

*** * *** *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2, edition 1997

Angi, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I-II, Editura Universității din Oradea, 2004

Aristotel, *De anima, Parvia naturalia*, Editura Științifică, București, 1996

Augustin, Sfântul, *Confessiones*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994

Augustin, Sfântul, *Confesiuni*, Editura Humanitas, București, 1998

Bălan, George, *Arta de a înțelege muzica*, Editura Muzicală, București, 1970

Bălan, George, *Muzica și lumea ideilor*, Editura Muzicală, București, 1973

Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975

Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973

Berger, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, București, 1983

Berger, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, București, 1984

Bergson, Henri, *Evoluția creatoare*, Institutul European, Iași, 1998

Bergsn, Henri, *Materie și memorie*, Editura Polirom, Iași, 1996

Blackburn, Simon, *Oxford, Dicționar de filosofie*, traducere în limba română, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

Blaga, Lucian, *Despre gândirea magică*, Editura Garamond, București, 1992

Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale* (Ediție revăzută și adăugită), Editura Muzicală, București, 1978

Chailley, Jacques, *40.000 de ani de muzică. Omul descoperind muzica*, Editura Muzicală, București, 1967

Cioran, Aurel, *Cioran și muzica*, selecție de Aurel Cioran, Editura Humanitas, București, 1996

Cioran, Emil, *Îndreptar pătimaș*, Editura Humanitas, București, 1991

Ciurea, Rodica, *Lecții de psihologia muzicii*, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, 1978.

Collinson, Diané, *Mic dicționar al filosofiei occidentale*, Editura Nemira, 1995.

Cosnier, Jacques, *Introducere în psihologia emoțiilor și a sentimentelor*, Editura Polirom, Iași, 2002.

Clement, Elisabeth; Demonque, Chantal; Hansen-Lave, Laurence; Kahn, Pierre, *Filosofia de la A la Z*, Hartier, Paris, octombrie 1994, versiunea românească Editura All Educational, București, 1999.

Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, Editura Nemira, București, 1994.

Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983.

Delson, V. I., *Sviatoslav Richter*, Editura Muzicală, București, 1962.

Doron, Roland; Parot, Françoise, *Dictionnaire de psychologie*, Presses Universitaires de France, 1991, versiunea românească (Dicționar de psihologie), Editura Humanitas, București, 1999.

Eliade, Mircea, *Contribuții la filosofia Renașterii*, Colecția Capricorn, 1984.

Gadamer, H. G., *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iași, 2000.

Ghircoiașiu, Romeo, *Studii enesciene*, Editura Muzicală, București, 1981.

Gilbert, Katharine Everett; Kuhn, Helmut, *Istoria esteticii*, Ediție revăzută și adăugită, Editura Meridiane, București, 1972.

Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.

Hindemith, Paul, *A composers World*, traducere A.M.G.D., Cluj-Napoca

Hindemith, Paul, *Inițiere în compoziție, Exerciții de scriitură la două voci*, Editura Muzicală, București, 1967.

Herman, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982

Jung. C. G., *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, București, 1997.

Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.

Kunzmann, Peter; Burkard, Franz-Peter; Wiedmann, Franz, *Atlas de Filosofie*, pentru versiunea în limba română Enciclopedia RAO, București, 2004.

Leahu, Alexandru, *Nietzsche, Schopenhauer, Wagner sau avatarurile filosofiei în labirintul muzicii*, prefață la volumul Friedrich Nietzsche**,** *Cazul Wagner*, Editura Muzicală, București, 1983.

Matei, Horia, *Literatura și fascinația aventurii*, Editura Albatros, București, 1986.

Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis W., *Muzica omului*, Editura Muzicală, București, 1984.

Menuhin, Yehudi, *Călătorie neterminată*, Editura Muzicală, București, 1980.

Meumann, Ernst, *Sistemul esteticii*, Editura „Agora", S.R.L., Iași, 1993

Miclea, Mircea, *Psihologie cognitivă, Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Iași, 2003.

Păsculescu Florian, Carmen, *Dinu Lipatti, Pagini din jurnalul unei regăsiri*, Editura Muzicală, București, 1989.

Petecel-Theodoru, Despina, *De la Mimesis la Arhetip*, Editura Muzicală, București, 2003.

Peters, Francis E., *Termenii filosofiei grecești*, Editura Humanitas, 1997

Platon, *Dialoguri: Euthyphron; Apărarea lui Socrate; Criton*, Editura Humanitas, București, 1997.

Popescu-Neveanu, Paul, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978.

Ştefănescu, Ioana, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982

Ştefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. I-IV, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1995-2002.

Tatarkiewicz, Wladyslav, *Istoria esteticii*, vol. I-IV, Editura Meridiane, București, 1978.

Timaru, Valentin, *Analiza muzicală între conştiința de Gen şi conştiința de Formă*, Editura Universității din Oradea, 2003.

Toduţă, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I-II, Editura Muzicală, 1969.

Vernant, J. P., *Mit şi gândire în Grecia antică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei, Bucureşti, 1985.